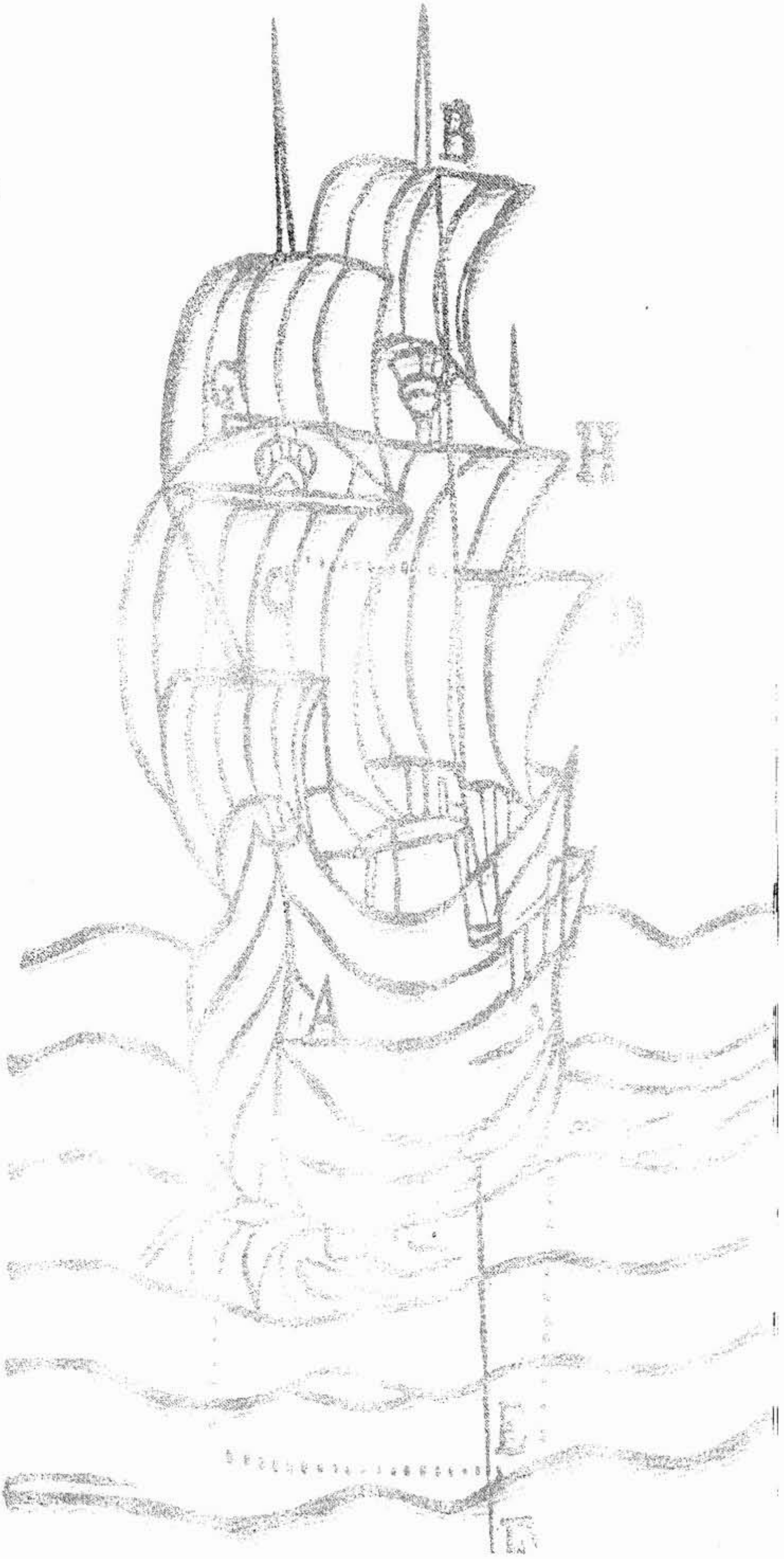
ANTITRATADO DE CENOGRAFIA

variações sobre o mesmo tema

Gianni Ratto



Administração Regional do SENAC no Estado de São Paulo
Presidente do Conselho Regional: Abram Szajman
Diretor do Departamento Regional: Luiz Francisco de Assis Salgado

Editora SENAC São Paulo
Conselho Editorial: Luiz Francisco de Assis Salgado
Clairton Martins
Décio Zanirato Junior
Darcio Sayad Maia
A. P. Quartim de Moraes

Gerência: A. P. Quartim de Moraes
Coordenação Editorial: Antonio Roberto Bertelli
Preparação de Texto: Luiz Carlos Cardoso
Revisão de Texto: J. Monteiro
Luiza Elena Luchini
Capa: Sidney Itto
Foto da Orelha: Rachel Guedes
Projeto Gráfico e Editoração Eletrônica: Lato Senso – Editora de Textos
Impressão e Acabamento: Cromosete Gráfica e Editora Ltda.

Todos os direitos reservados à
Editora SENAC São Paulo
Rua Teixeira da Silva, 531 – CEP 04002-032
Caixa Postal 3595 – CEP 01060-970 – São Paulo – SP
Tels. (011) 884-8122 / 884-6575 / 889-9294
Fax (011) 887-2136 – E-mail: eds@sp.senac.br
Home page: http://www.sp.senac.br

© Gianni Ratto, 1999

SUMÁRIO

Nota do editor
7

Antitratado de cenografia
19

Alguns adendos, algumas dicas
131

Algumas informações básicas
145

Índice onomástico
151

Bibliografia
181

Índice de imagens
187

NOTA DO EDITOR

Antitratado de cenografia: variações sobre o mesmo tema, de autoria de Gianni Ratto, é uma síntese dos conhecimentos de quem viveu a cenografia na prática da encenação teatral. Profissional que sempre se pautou pela criatividade, Gianni Ratto considera que o teatro precisa mais de bons profissionais do que de "gênios" ou "revolucionários", pois, se o aparecimento de um esplêndido subversivo é fundamental, a presença de excelentes artesãos é indispensável. Isso não significa que devem ser eliminadas as pesquisas que criam as bases para grandes descobertas.

Foi com esse propósito que o autor organizou este seu exercício crítico e autocrítico, o antitratado – um texto que veio de sua experiência individual mas que dialoga com as formas de conhecimento da área, produzidas ou veiculadas por outros autores. Sua tese primordial é a defesa do espaço cênico como uma atmosfera que atua no espetáculo de maneira sensorialmente dramática, colocando-se contra o decorativismo gratuito que leva ao pomposo. Em seu horizonte, figura sempre a busca de uma cenografia adequada à correta interpretação do texto e do espetáculo que o intermedia.

É justamente nesse sentido da formação de profissionais críticos – desvinculados de um saber livresco – que se situam as estratégias educacionais do SENAC-SP, na área de Comunicação e Artes.

Este livro é dedicado à presença de

Tomás Santa Rosa

e

Flávio Império

Agradecimentos

A. P. Quartim de Moraes,

que aceitou minha proposta com a elegância de um mecenas.

Ariela Goldmann,

companheira de trabalho, competente, atenta, brilhante e generosa.

Vaner Maria,

rato de biblioteca, afetuosa e dedicada.

E

Silvana Garcia,

amiga polimórfica e fiel.

Anna Elena Salvi,

pela amizade e os preciosos livros que me deu.

Maria Teresa Vargas,

presença viva e indispensável no Teatro Brasileiro.

para

Luciano e Nino, sem os quais não teria conseguido fazer minha primeira maquete quando tinha dezesseis anos.

"Não se entra impune para o teatro."

TADEUSZ KANTOR

FLÁVIO IMPÉRIO **UM HOMEM DE TEATRO** É inevitável, observando panoramicamente a obra de Flávio, pensar nos grandes artífices da Renascença: homens-artistas-artesãos que dominavam um leque de atividades complexas cuja dimensão era a resultante de um esplêndido instinto criador aliado a uma intuitiva postura crítica.

Acho que só me encontrei com ele uma única vez, e de relance, em seu próprio atelier, onde estavam algumas colaboradoras e, dessa única vez, tenho uma lembrança confusa na qual a imagem mais clara é a do próprio espaço dominado por elementos, materiais e objetos: muda e vivíssima linguagem de trabalho.

Mas não me lembro de seu rosto, nem de sua voz, nem de seu jeito de ser. E todavia o conheço como se com ele tivesse convivido longamente, pois sua obra é eloqüente e seu trânsito nos meandros da arquitetura, da pintura e do teatro fala mais alto do que um imprevisto ou plausível eventual diálogo.

Lendo hoje suas entrevistas lamento não ter tido um contato maior com ele, pois suas idéias, sua visão do teatro, sua filosofia de trabalho têm muito a ver com o que penso e com o que estou tentando e sempre tentei realizar.

TENHO PLENA CONSCIÊNCIA dos limites de meus conhecimentos mas, de qualquer forma, os ponho à disposição de quem vai ler este pequeno *Antitratado*. Do que o teatro precisa, parece-me, é mais de bons profissionais e menos de "gênios" e "revolucionários", pois se o aparecimento de um esplêndido subversivo é fundamental, a presença de excelentes artesãos é indispensável. Isto não significa que devam ser eliminadas as pesquisas que podem levar a descobertas imprevisíveis.

Acho que o trabalho do homem de teatro – seja diretor, cenógrafo, figurinista, iluminador, sonoplasta, etc. – tem afinidade com o dos alquimistas que deixavam decantar por longo tempo infusões, óleos e compostos para que se transformassem em filtros mágicos: essa é a tarefa do teatro, decantar as idéias para que, quando propostas, transformem quem as recebe.

Este livro, o próprio título denuncia, não pretende ser técnico; sua ambição é a de introduzir no mundo mágico e traiçoeiro da cenografia e, conseqüentemente, do espetáculo quem nele tenha real interesse. É importante que este binômio nunca seja dissociado, caso contrário cairíamos no equívoco do "decorativo", do "bonito", do "impressionante".

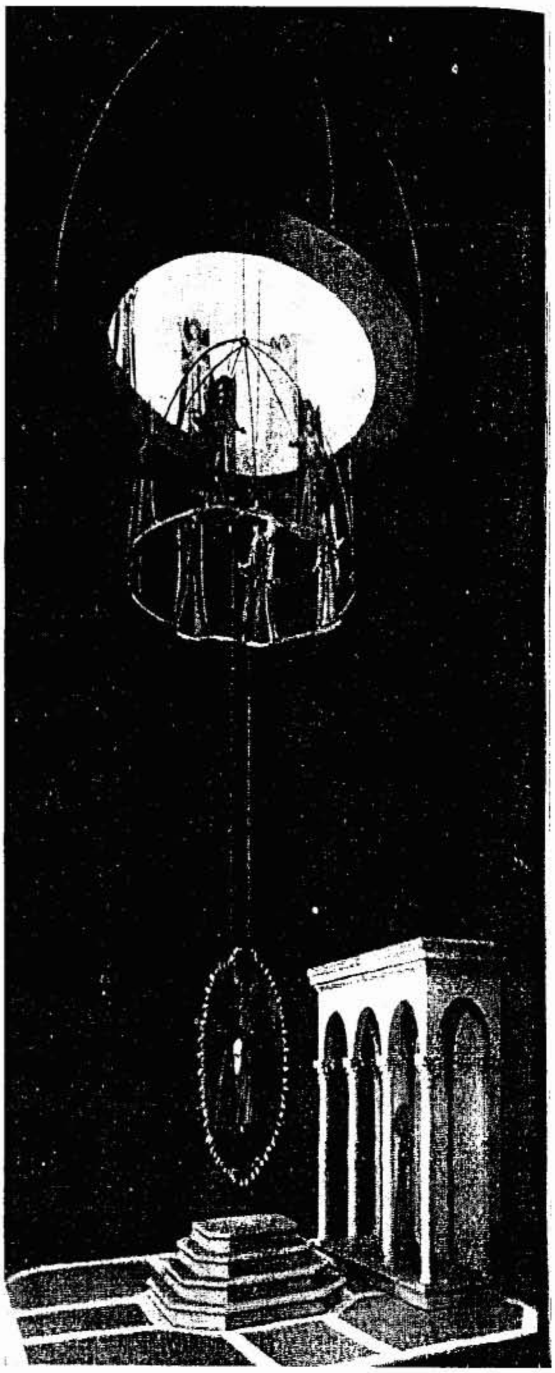
Continuo defendendo o conceito do espaço cênico considerado como uma atmosfera que atua no espetáculo de forma sensorialmente dramática. Ataco violentamente o decorativismo gratuito, tudo o que procura agradar, o pleonástico, o adjetivado, o pomposo, enfim tudo o que se sobrepõe pretensiosamente à correta interpretação do texto e do espetáculo que o intermedia.

Prefácios são inúteis. Inúteis como os textos introdutivos dos programas que pretendem informar o espectador: se o espetáculo não consegue se explicar, não será certamente o programa (no caso o prefácio) que resolverá as dúvidas de quem assiste (ou lê).

É provável que você, lendo estas considerações e tudo que continuarei escrevendo, pense que já ouviu estas opiniões e até as identifique com o pensamento de outros autores. Isso é inevitável porque ninguém nasce sábio nem erudito. Tudo o que sabemos, tanto eu como vocês, é o resultado de leituras muitas vezes esquecidas mas que permanecem como um capital cultural em nosso pensamento, aparecendo de forma inesperada como algo criado por nós. Portanto...

O TEXTO QUE SEGUE, tradução livre do original de Giorgio Vasari (1511-1574), biógrafo de artistas plásticos e arquitetos do século XVI, ilustra com clareza documental uma obra atribuída a Filippo Brunelleschi (1377-1448) para a *Rapresentazione dell'Annunziata*:

> [...] havia portanto o Brunelleschi arrumado as coisas de tal maneira que se via, no alto, um céu repleto de figuras vivas em movimento, e uma infinidade de lumes que, quase num instante, apareciam e desapareciam. Doze crianças, vestidas de anjos, com asas douradas e cabeleiras de ouro, seguravam-se pelas mãos e, agitando os braços, davam a sensação de estar dançando. Acima de suas cabeças, havia três grinaldas de luzes, situadas dentro de pequenas lamparinas que, vistas do chão, pareciam estrelas, e as prateleiras que as sustentavam, cobertas por tufos de algodão, davam a ilusão de nuvens. Mais outras oito crianças, situadas numa plataforma menor, desciam no meio das primeiras, sem impedir sua visibilidade, lentamente, por meio de um pequeno guindaste. Sempre do alto e no mesmo eixo, movida por engenhos mecânicos, descia uma estrutura em forma de amêndoa, luminosa, colocada no centro das duas outras armações. Nesta "amêndoa", um mocinho de uns quinze anos, vestido de anjo, seguro na cintura por meio de um aro de ferro fixado no chão para evitar que caísse, podia ajoelhar-se por ser este ferro articulado. E quando a



Reconstrução plástica da *Rappresentazione dell'Annunziata*, atribuída a Brunelleschi.

> "amêndoa" pousava sobre um patamar de quatro degraus, o dito ferro destravava-se permitindo ao anjo sair e dirigir-se à Virgem, saudando-a e levando a Ela o Anúncio. Em seguida, o anjo voltava à sua "amêndoa", que acendia novamente suas luzes e iniciava sua subida enquanto, cantando, voltavam a subir os oito meninos da plataforma intermediária e os quinze anjos dourados rodavam dando ao conjunto a sensação exata de um paraíso; tanto mais que além desses anjos todos havia também um Deus Pai, rodeado de outros anjos, parecidos com os outros, também amarrados na cintura, de tal maneira que o céu, os meninos, Deus Pai e a "amêndoa", com seus inúmeros lumes e suavíssimas músicas, representavam o Paraíso de verdade. Acrescente-se a tudo isso que, para poder aquele céu abrir-se e fechar-se, Filippo havia mandado executar duas grandes portas que, se abrindo, puxavam cordalhas que provocavam ruídos de trovoadas e, quando fechadas, abrigavam materiais necessários à representação.

Esta descrição é extremamente esclarecedora no que diz respeito às preocupações que estão ligadas a um determinado tipo de exigência, tanto do ponto de vista artístico como do técnico. Brunelleschi, grande arquiteto, autor de uma das mais belas cúpulas projetadas e construídas, frente ao problema de construir o "engenho" para uma representação sacra não se limitou a executar uma encomenda mas, procurando solucionar problemas que para si mesmo havia imposto, teve intuições esplêndidas e capacidade para realizá-las.

Esse problema do comportamento é um assunto que vai voltar várias vezes sob aspectos diferenciados mas sempre com a mesma finalidade. Não sei se Brunelleschi era católico praticante ou se era iconoclasta ou até sacrílego; o que me interessa é que na hora de realizar um projeto que implicava valores místicos e dramáticos ele atuou imbuído da tarefa que lhe tinha sido confiada.

Você se deu conta da significação cenográfica de um estádio quando vai assistir a um jogo de futebol torcendo por um dos dois times? Observe bem os dois lados: eles são aparentemente iguais embora antagônicos e têm a possibilidade de assumir alternadamente o valor que você dá a eles. Quando você se senta para participar do jogo, um dos dois gols é o território inimigo contraposto ao outro. O espaço no qual os dois times contendem é o território dramático de uma guerra shakespeariana. Estou fazendo esta consideração porque gostaria que você se desse conta de como um lugar, que não é necessariamente o edifício teatral, pode assumir – e assume – todos os valores dramaticamente potenciais que contém e provoca.

CENOGRAFIA É O ESPAÇO eleito para que nele aconteça o drama ao qual queremos assistir. Portanto, falando de cenografia, poderemos entender tanto o que está contido num espaço quanto o próprio espaço.

A CENOGRAFIA FAZ PARTE do instrumental do espetáculo. Ela deve fugir do personalismo, do individualismo, do "cheguei". Eu acho que o espetáculo é conduzido por uma temática (do diretor-intérprete ou do diretor-autor ou de quem quer que seja o criador) que informa todo gênero de postura interpretativa, exigindo que esta temática-base seja corretamente interpretada. Hoje nós obedecemos a uma dramaturgia polivalente: os temas oferecidos, mas principalmente o leque dos autores escolhidos – que vai desde os clássicos mais antigos até os mais contemporâneos –, provocam uma pequena tempestade de tentativas, propostas e imposições para o espetáculo. Então, com o que se defronta o cenógrafo – sempre sem esquecer que o espetáculo é a resultante de uma série de colaborações convergentes – que se vê sacudido no meio de tantas marés antagônicas? Obedecer às imposições cronológicas que aparentemente são exigidas pela data do texto escolhido? Interpretar segundo uma ótica atual temas com três mil anos de vida, aplicar a esses temas a visão somatória de todas as teorias atuais decantadas num único ponto de vista, tentar se colocar no espírito de um tempo passado para recriar, modernizando-o, um modelo de vida que não foi o nosso, preocupar-se especificamente com o lado técnico do espetáculo em função das áreas disponíveis, buscar espaços mais do que formas, a cor ou sua ausência, servir-se das tecnologias as mais arrojadas (admitindo que possam ser conseguidas aqui) ou optar definitivamente por uma pobreza franciscana a fim de valorizar a palavra para que ela ressoe num clima cristalino que não a perturbe?

É FÁCIL TER A ANGÚSTIA do criador sem sê-lo. Isto faz parte de um processo de auto-estima egocêntrico. O cenógrafo, antes de mais nada, deve ter consciência de seu papel que, em primeiro lugar, é o de um colaborador que põe à disposição do espetáculo sua criatividade, sua cultura e sua personalidade. Isso não faz dele um simples gregário nem o relega a um papel de segundo plano; colaborar significa dar o melhor de si para uma causa que tem milhares de anos de vida e batalhas. O anônimo miniaturista que pacientemente iluminava os antigos manuscritos e incunábulos não tinha, como hoje os autores das capas dos livros, o nome gravado numa das páginas de rosto, mas isso não fazia com que ele fosse menos cuidadoso nem menos criativo. Esse prazer secreto só compartilhado com o sentido da obra, essa angústia generosa que estimulava seu permanente aperfeiçoamento é o lastro mágico sobre o qual deveríamos construir nosso edifício profissional.

A obra de arte, a verdadeira obra de arte, não precisa de nome nem de assinatura, nem nós temos de nos preocupar com que ela o tenha. A obra de arte muda-se para o anonimato graças ao tempo que destrói a matéria humana que a produziu, salvaguardando todavia o resultado vivo de um labor premeditado, sim, mas basicamente conduzido por um caminho que o próprio artista criador desconhece. As grandes obras eternas não têm nome: "anônimo do século XI", "pintura da escola romana", "música da Corte", "danças populares irlandesas", "violino da escola de Cremona", e assim por diante: quando o nome existe, a tendência é esquecê-lo.

Quem construiu os monumentos druidas? Quem calculou as pirâmides? Quem inventou o teatro? Quem esculpiu os blocos da ilha de Páscoa? As corporações medievais preocupavam-se com o nome de seus artesãos? Claro, no momento fugaz durante o qual a obra estava sendo realizada e na hora do pagamento. Mas, depois, a construção demorava tanto que os nomes de quem nela tinha trabalhado caíam no esquecimento: mas, lembrá-los era importante? A obra sempre foi mais importante que seu obreiro e o homem mais do que o indivíduo. Quantas pessoas morreram na abertura do canal de Suez ou na construção da ponte Rio-Niterói? E quem se lembra delas? E quem quer se lembrar delas? A história da humanidade não é a de seus homens, mas a das obras que eles deixaram, perenes e indestrutíveis. A História da Arte não precisa de nomes, precisa de obras.

Anos atrás, viajando pelo estado de Pernambuco, subindo uma ladeira poeirenta e íngreme em busca de vasos antropomorfos, produção de artesãos locais, uma mancha preta, semi-escondida entre pedras e pequenos tufos de capim raquítico, chamou minha atenção: soltei-a com a ponta do sapato e vi que se tratava de uma pequena cabeça modelada em barro preto, evidentemente cozida; suas características eram as de uma escultura micênica: o sorriso quase oriental, os cabelos tratados como cordões, a forma do crânio, etc. Não comprei o vaso antropomorfo pois, naquele período, os artesão não estavam produzindo, mas, em compensação, ganhei a obra anônima de um artista cujo nome não me interessava, mas que certamente tinha atravessado os séculos e o espaço com a clara intenção de me emocionar, e conseguiu. Conservo até hoje, e não quero perdê-la, essa obra de arte.

ANTES DE QUALQUER OUTRA ARGUMENTAÇÃO, fique claro: a cenografia pode ser necessária mas não é indispensável; elemento acessório, liga-se a uma realidade aparente tentando transformá-la em algo que, ilusoriamente, pretende nos fazer acreditar numa verdade absoluta (concreta ou abstrata que seja). Verdade transitória, diga-se de passagem, pois o momento dramático ao qual assistimos está totalmente dissociado de nossa concretude física, afetando "somente" o onírico de nossa sensibilidade.

Simplicidade é o lema ao qual devemos nos ater; uma adjetivação decorativa pode nos levar melancolicamente a orgasmos de prancheta, mas o projeto assim concebido revelará sua inconsistência dramática. Por quê? Porque uma cenografia somente é "bela" quando deixa de ser gratuitamente bonita, assimilada como deverá ser pelo espetáculo, lembrada como um dos detalhes interpretativos do texto, amalgamada no contexto de um projeto geral em constante evolução.

Cenografia evolutiva? Que se transforma dentro de sua estrutura tridimensional para modificar um espaço que parecia definido e estável na medida em que o espetáculo processa seus ritmos e desenvolve seus desenhos dramatúrgicos? Por que não? O ator, com sua movimentação, não define e altera dimensionamentos e energias espaciais?

O espectador tem uma capacidade de intuição que lhe permite ir além da visualidade proposta pelo espetáculo que está sendo apresentado. O comportamento desse espectador é equivalente ao de um leitor que, seguindo as descrições literárias de um romance ou de um conto, imagina e "vê" o que está sendo narrado como se os lugares e os espaços nos quais os "heróis" estão agindo estivessem à sua frente. Lembro-me que, quando criança, lendo romances de aventuras dos piratas, imagens criavam-se na minha mente, *lúcidas* e claras como aquelas que, mais à frente, encontrava nas ingênuas ilustrações do livro. Penso que a proposta visual do espetáculo deveria sugerir e não impor, abrindo espaço para a criatividade de quem está assistindo.

"Ver", portanto, é fundamental. Ver para intuir. Intuir para deduzir. Deduzir para descobrir. Descobrir para interpretar. Interpretar para traduzir. E traduzir, em termos de cenografia, significa apanhar o lápis ou o carvão, a caneta ou o pincel e começar a rabiscar sem se preocupar em desenhar bem, sem se comprazer se, por acaso, o rabisco ficar "bonito".

Traduzir para interpretar, portanto.

CHARLES DULLIN

> [...] Eu anoto muito minuciosamente tudo que poderá me servir para desvendar o sentido da peça, a atmosfera, aquela de cada cena em particular, o ritmo, as luzes, os sons, os momentos dramáticos a serem evidenciados, etc., etc. Uma vez no palco, eu trabalho "sobre o vivo", eu malho sobre ferro incandescente, se assim posso dizer.[1]

HÁ UM PROCESSO MENTAL especificamente conectado com o ato criativo, um momento mágico que pertence à intuição, momento a partir do qual a idéia da obra é vislumbrada numa imagem confusa e sem forma mas que, todavia, revela-se potencialmente pronta: é esse momento que tentaremos captar para poder acompanhar a evolução de uma idéia que se formalizou no desenho final. É a partir dessa identificação que nosso projeto poderá começar a tomar forma.

Partindo do pressuposto da necessidade de uma cenografia específica, tentaremos captar todos os aspectos que, pela leitura do texto, pensamos possam caracterizá-la.

Vou transcrever aqui a rubrica relacionada ao cenário pedido por Bernard Shaw para a peça *Cândida*:

> [...] Ao nível da rua, o salão olha para o parque através de uma grande janela [...] O Reverendo James Mavor Morell está sentado numa sólida cadeira giratória de encosto

---

[1] Em A. C. Gervais, *Propos sur la mise en scène* (Paris: Les Éditions Françaises Nouvelles, 1943), p. 66.

> curvo na extremidade de uma longa mesa que está colocada perpendicularmente à janela, permitindo regozijar-se com a vista do parque olhando por cima do ombro esquerdo. Na outra extremidade dessa mesa, e prolongando-a, está situada uma mesinha cuja largura corresponde à metade da outra e sobre a qual está pousada uma máquina de escrever. A datilógrafa está sentada frente à máquina com as costas viradas para a janela. Sobre a maior das duas mesas acumulam-se brochuras, jornais, cartas, classificadores, uma agenda, um peso para papel, etc. Uma cadeira para os visitantes está situada no meio, virada para o pastor. Ao alcance de sua mão está uma bandeja para cartas e uma fotografia emoldurada. Atrás dele, estantes de livros. Um olho perspicaz pode avaliar a ciência do casuísta e a teologia do pastor pela presença dos *Ensaios teológicos* de Maurice e uma coleção completa dos poemas de Browning. A política do reformador é revelada por *Progresso e pobreza*, encadernado em amarelo, de Henry George, pelos *Ensaios* dos fabianos, *Um sonho* de John Ball, *O capital* de Marx e mais uma meia dúzia das principais obras do socialismo. Na sua frente, do outro lado da sala, perto da máquina de escrever, encontra-se uma porta. Mais afastada, frente à lareira, uma *étagère* com livros está colocada em cima de um pequeno aparador, perto do sofá. Na lareira, um fogo vivaz. O ambiente é muito confortável com sua lareira de madeira envernizada, suas estantes cuidadosamente esculpidas, com seus pequenos espelhos incrustados nos painéis, com seu relógio de viagem forrado de couro – o inevitável presente de núpcias. Ao lado da lareira estão uma confortável poltrona e um recipiente de folha laqueada em preto e com flores pintadas, para o carvão. Do outro lado há uma pequena cadeira para criança. Acima da lareira, pendurada na parede, uma grande e bela reprodução da *Assunção* de Ticiano. Em seu conjunto esse aposento revela uma boa dona de casa lá onde ela é dona da situação, menos, claro, na grande mesa em desordem, onde reina o marido. Do ponto de vista decorativo, o mobiliário denuncia o estilo propagandeado pelo habilidoso fabricante do bairro. Todavia, na sala nada há que seja inútil ou pretensioso. As tapeçarias e a pintura dos painéis são de cores sombrias, evidenciando a grande janela ensolarada e, no lado de fora, o parque [...][2]

Está evidente a preocupação do autor em fornecer todas as indicações necessárias para criar com exatidão um ambiente que reflita a psicologia de seus moradores, um clima de tranqüila metodicidade que poderá, ou não, vir a ser perturbado. Está evidente a preocupação de reconstruir realisticamente um espaço dramático capaz de conter a "verdade" dos conflitos apresentados; está claro o conceito da "quarta parede" que coloca o espectador na posição de um *voyeur*. Bernard Shaw está atuando como autor-diretor e sua posição é corretíssima. É indiscutível a visão crítica e social do autor.

---

[2] Bernard Shaw, "Cândida", em *Pièces plaisantes* (Paris: Éditions Montaigne, 1933), p. 145.

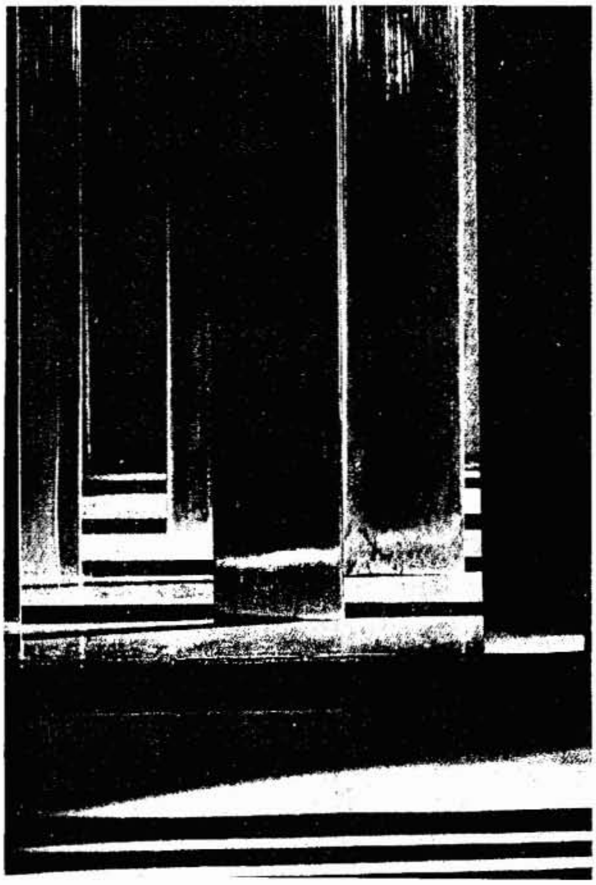
Se montássemos hoje *Cândida*, qual seria nosso comportamento? Aceitaríamos as indicações do autor ou recriaríamos criticamente um ambiente já criticamente proposto por ele? Mas, e este é um ponto importante, nos interessaria hoje desengavetar um texto tão evidentemente ligado ao ano de sua apresentação (1897)? De qualquer maneira, nunca deveremos considerar importante uma rubrica somente pelo fato de ter sido escrita pelo próprio autor: ela poderá apenas nos ajudar a entender o clima ambiental dentro do qual a situação dramática irá se desenvolver. Mas o que vale para nos guiar será a interpretação em profundidade – errada ou não – que daremos ao texto propriamente dito, à visão que teremos de uma ação que determinará a topografia e a linguagem estética de nosso cenário.

Shakespeare, assim como os grandes autores dos séculos passados e seguintes a ele, não se preocupou em colocar rubricas detalhadas como as que encontraremos mais tarde nos séculos XIX e XX. Hoje a impressão que temos é a de que o autor contemporâneo não tem suficiente confiança em seu texto, pois as informações cenográficas que ele coloca na abertura de suas peças são tão detalhadas quanto o estudo psicológico das personagens. A verdade é uma, me parece: quanto mais uma personagem for elaborada psicologicamente, mais necessita de justificativas e o espaço requerido para contê-las deve estar repleto de explicações esclarecedoras: enfim, como se o ambiente exigido fosse responsável pela credibilidade do que nele vai acontecer.

Voltando a Shakespeare, assim como a Calderón de la Barca, Molière, Corneille, Racine, etc., a análise psicológica é sintetizada nos termos de uma visão dramatúrgica que não precisa de detalhes: as personagens são grandes, até gigantescas; qualquer acessório em lugar de colaborar poderia prejudicá-las; elas precisariam de cenários, pelo menos no sentido que a partir do século XIX se deu a esta palavra? Claro que não, e isto é demonstrado pelas dezenas de edições do *Hamlet* (só para citar um texto básico) que conseguiram deturpar, através das imagens propostas, as significações mais profundas que o texto coloca. Por isso nunca encontramos, a não ser em revisões posteriores e apócrifas, indicações sumárias de ambientes: Sicília, campo de batalha, palácio do rei, cemitério, Ilíria, etc. Qual será então a cenografia derivada desta lacônica indicação? Mais uma vez o cenário só pode surgir de valores que estão contidos no texto e não de valores extrínsecos.

Estas considerações não pretendem destruir a importância dos espaços propostos por autores como Ibsen, Strindberg, Tchecov, Pirandello, O'Neill ou Tennessee Williams. O que nos textos clássicos anteriormente citados vem de certa maneira embutido nas próprias palavras, nas obras dos autores contemporâneos, a partir praticamente do fim do século XIX, a descrição dos cenários obedece a exigências realmente dramatúrgicas que não devem ser ignoradas, embora a obediência passiva às indicações fornecidas nem sempre se constitua num bom caminho para um espetáculo de valores reais. O campo da criatividade não é limitado nem o será pelas rubricas. Como no caso de Bernard Shaw, poderemos traduzir visualmente o que ele detalha com tanta paixão com a descoberta de valores mais essenciais e conseqüentemente menos adjetivados.

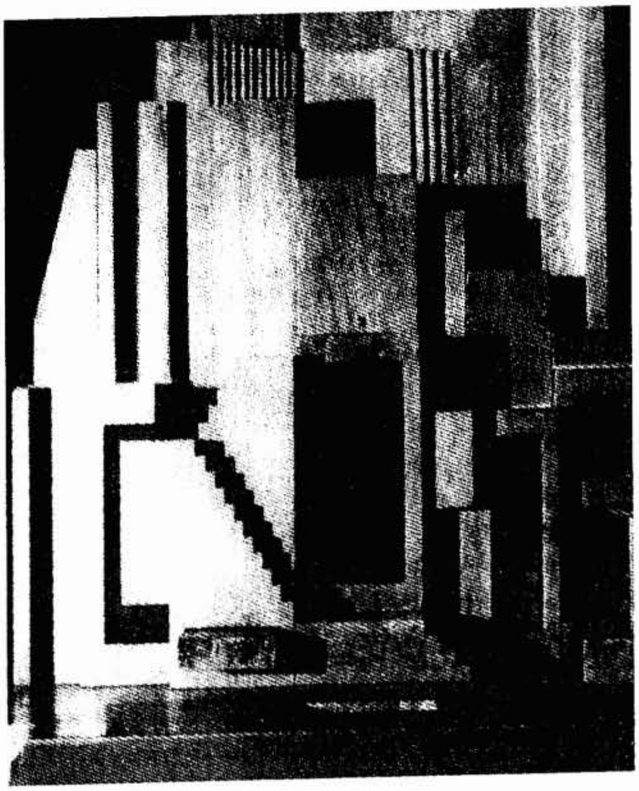
É interessante comparar alguns cenários de diversos autores projetados para obras shakespearianas para constatar como os mesmos temas tiveram interpretações antagônicas ou similares, sem que a obra inicial fosse perturbada.



Svoboda, cenário para *Hamlet*, 1960.

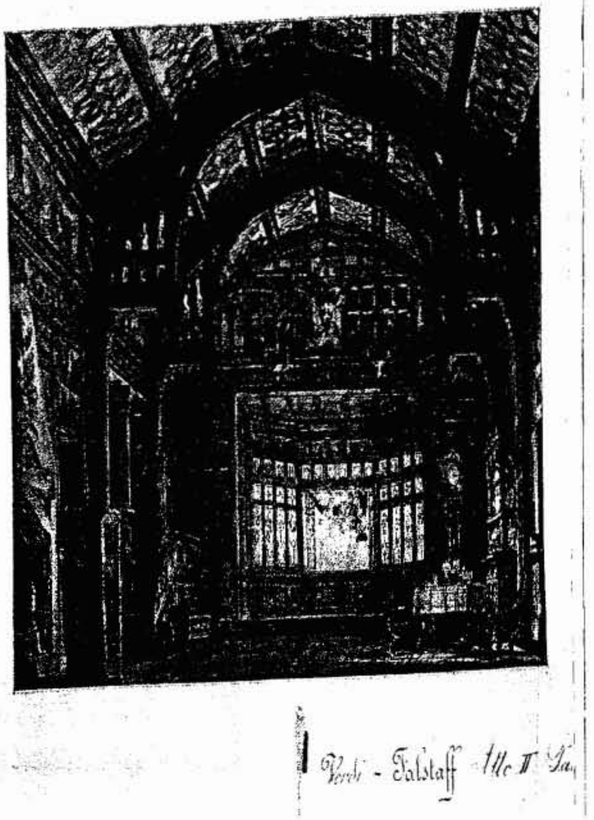
Está evidente a influência benéfica de Gordon Craig; o equilíbrio entre as linhas horizontais dos degraus e as verticais dos elementos móveis define com muita clareza o aspecto racional da personagem principal.

É interessante ver a evolução crítica (não no sentido de progresso mas no sentido da racionalidade) relacionada ao próprio texto, que leva o projetista a estruturar um edifício articulado em níveis e planos – sempre, todavia, obedecendo ao que o texto tem de provocativo em termos filosóficos.



Svoboda, cenário para *Hamlet*, 1965.

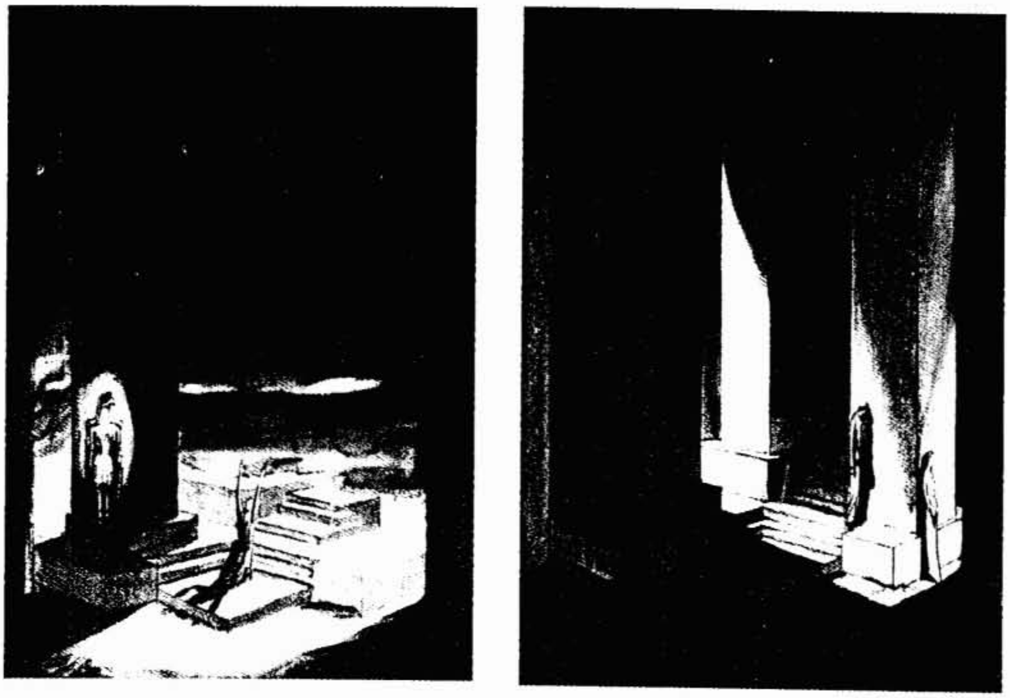
É bastante interessante (interessante negativamente) constatar como no auge das revoluções de Appia e de Craig o teatro lírico estivesse impermeável a qualquer influência renovadora. Verdi tinha intuições dramatúrgicas de primeira ordem que não eram compreendidas (como aliás não tinha sido compreendido o espírito shakespeariano) pelos colaboradores cenográficos do grande compositor. É bom observar que, ao lado de uma cuidadosa execução acadêmica, está uma total ausência de criatividade.


Verdi - Falstaff Atto II Sa

Parravicini, cenário para o II ato de *Falstaff*, 1913.

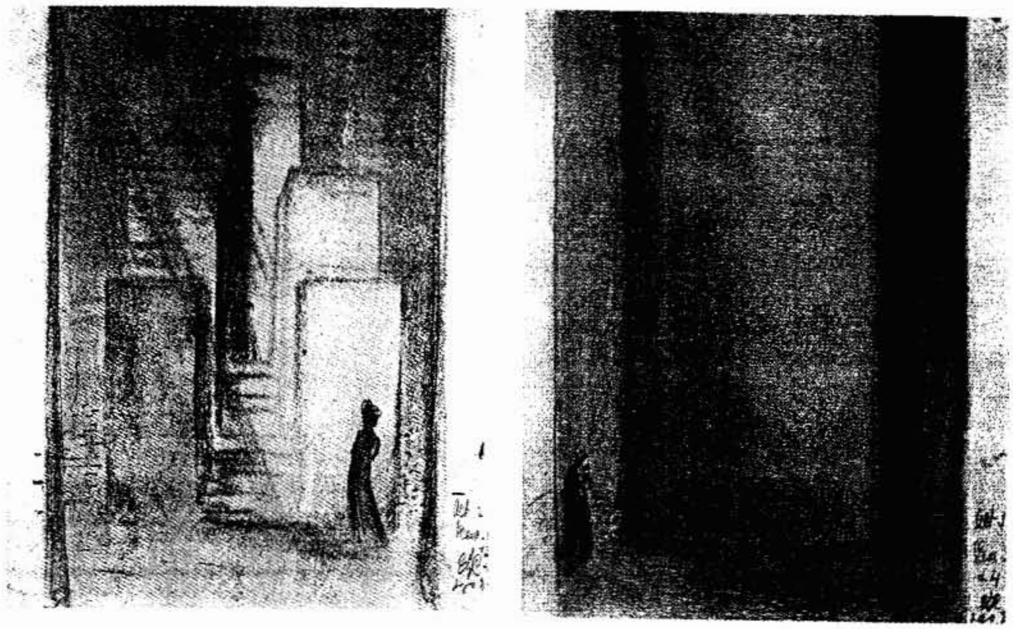
Está evidente aqui também a influência de Gordon Craig; mas o projetista quis dar, do ponto de vista dele, uma dinâmica maior às estruturas geométricas, saindo da frontalidade e propondo uma angulação de caráter perspéctico: em pleno detrimento de uma sobriedade indispensável.

Oskar Strnad, cenários para *Hamlet* (atos I e III), 1922.



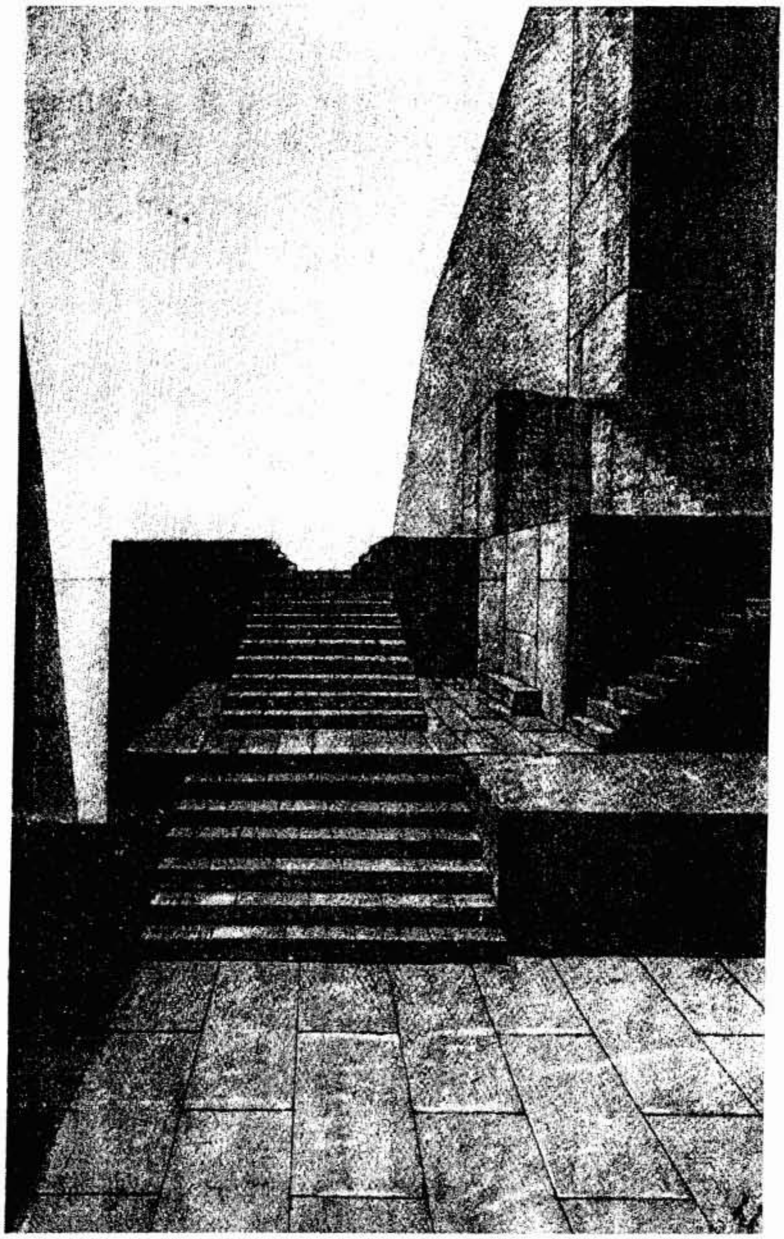
Craig, além de um grande homem de teatro, era um esplêndido gravurista. Ele não precisa recorrer a pequenos subterfúgios ou utilizar linguagens bombásticas: sua sobriedade, sua sensibilidade de ator e diretor o levam a sintetizar em poucas linhas e num grande dimensionamento todo o pensamento shakespeariano.

Craig, estudo para *Rei Lear*, 1908.



Essa cenografia resume, de certa maneira, uma conceituação do espaço teatral que nunca mais encontrará, a não ser nos projetos artístico-tecnológicos de Svoboda, uma equivalente pureza e profundidade conceitual.

Adolph Appia, espaço rítmico para uma obra de Schiller, 1910.



Comparando este cenário com os anteriores, é fácil perceber como a preocupação de artistas absolutos em relação ao espaço se identifica num jogo de volumes e de planos onde a tridimensionalidade não é mais fictícia (como na cenografia operística) mas concreta, aceitando todo tipo de movimento e de composição de personagens, recebendo e aceitando a luz como elemento que complementa dramaticamente a concepção do espetáculo.

> O cenário é híbrido, nem natural nem artificial. Se ele parecer com a natureza, será uma duplicata inútil [...]
> Existem dois tipos de cenário, o interior e o externo. Ambos pretendem representar salas ou campos abertos. Não voltaremos mais sobre o tema da estupidez do ilusionismo [...] O ilusionismo relaciona-se com quem vê grosseiramente, quer dizer que não vê, aborrecendo quem sabe ver com a apresentação de uma natureza caricaturada. Zeus, dizem, enganou animais selvagens, e Ticiano, um hoteleiro.
> Nós experimentamos cenários heráldicos, quer dizer, sintetizando por meio de uma única cor uniforme, um cenário ou um ato no qual as personagens passariam harmonicamente sobre este fundo de brasão [...]
> Nestas condições, qualquer parte do cenário do qual se tenha uma necessidade específica – janela que deve ser aberta ou porta que será arrombada – deverá ser considerada acessório e poderá ser trazida como uma mesa ou uma tocha.[3]

NÃO ESQUEÇA: o teatro é Jogo (Jogo, não um jogo). Jogo é alegria, técnica e criatividade. Alegria pelo prazer que se deve provar ao fazê-lo; técnica para poder dominar todos os aspectos que determinam sua realização; criatividade, pois sem ela ficaremos limitados a virtuosismos estéreis.

O TEATRO DRAMÁTICO, e me refiro principalmente à grande dramaturgia, não tem exigências que obriguem a cenografia a xerocar visualmente suas rubricas ou as sugestões de espaços definidos. Assim como um texto musical, um texto dramático oferece-se a múltiplas interpretações que podem até incluir a formulação de um cenário. Mas o texto dramático, assim como o musical, precisa de cenografia? A *Pastoral* de Beethoven deverá ser executada num sítio, numa granja, num campo de trigo? Beaumarchais sucumbiria se fosse representado em praça pública? Um palco vazio ou um espaço vazio serão menos atuantes para um espetáculo do que um redundante cenário situado em qualquer espaço?

---

[3] "De l'inutilité du théâtre au théâtre", em *Mercure de France*, set. 1896, *apud* Odette Aslan, *L'art du théâtre* (Paris: Éditions Seghers, 1963), p. 518.

Estas considerações não valem evidentemente para o teatro comercial que precisa de suporte visual para justificar o preço do ingresso. Penso, é claro, num teatro cujas sensibilidades e idéias levem o espectador a participar e se integrar no que vê e ouve. A capacidade de sugestão do espaço vazio é tão grande que um único elemento nele situado poderá criar ou destruir um equilíbrio extremamente delicado.

Penso na ikebana, no hai-kai, num jardim oriental; penso numa economia de expressão tão grande que a colocação de uma pedra ou de uma estaca no ponto mágico de um corte de ouro em constante mutação consiga criar subconscientemente, e num dimensionamento absoluto, todos os valores poéticos dos quais, do ponto de vista do espaço dramático, o texto e o espetáculo precisam. Nesse sentido, a figura do cenógrafo adquiriria nova fisionomia se o trabalho, como a música do espetáculo, fosse aleatório e sua atuação muito mais ligada à interpretação, assim como à do ator, do qual seria um complemento, um suporte, um reflexo.

Sob essa ótica, o espetáculo seria orquestrado, sendo o ator, o compositor, o cenógrafo e o iluminador os instrumentos de uma execução na qual ninguém poderia impor sua presença.

André Boll

> Durante estes últimos anos assistimos a uma recrudescência de usurpação por parte do diretor teatral. Ele colocou-se progressivamente em primeiro plano, relegando o autor, o verdadeiro criador, à sombra. Sem dúvida, o papel do diretor teatral assumiu uma importância inesperada, pois a "máquina teatral", ficando cada vez mais complexa, exige por parte dele conhecimentos múltiplos. Todavia, estas constatações não são suficientes para justificar, como espirituosamente afirmava Lugné Poë, "a invenção de um pequeno aparelho para eliminar o autor dramático".
>
> [...] o teatro, como todas as outras artes, deve sugerir e não documentar: "mostrar tudo é fazer com que nada seja visto". Em cena o falso pode alcançar a verdade, e o autêntico parecer falso.[4]

---

[4] Em A. C. Gervais, *op. cit.*, p. 94.

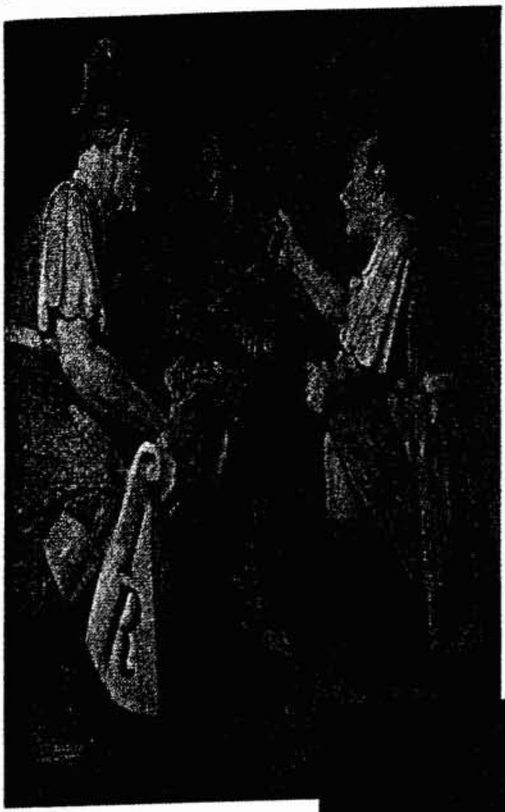
É AFIRMAÇÃO CONHECIDA que a arquitetura modifica a paisagem. É uma verdade indiscutível. É nesse sentido que os grandes arquitetos atuam nos espaços abertos; a comunhão entre estas estruturas sólidas que se impõem a uma natureza nem sempre doce ou eventualmente dramática resulta numa visão imprevisível para o leigo mas clara para os projetistas que, como os poetas, percebem nas palavras valores acima do cotidiano.

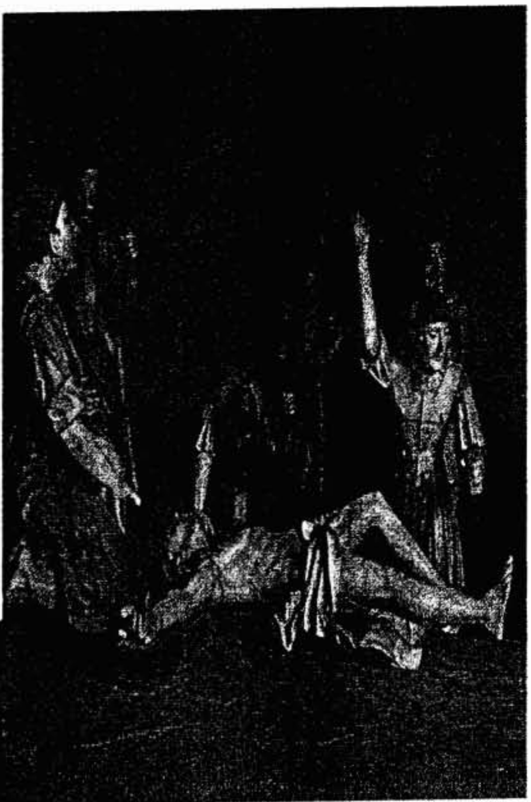
É necessário, me parece, não esquecer que um palco ou um espaço vazio são as paisagens nas quais o nosso espetáculo vai existir. Não podemos menosprezá-lo pois, como uma paisagem maltratada, recusará algo que não esteja sintonizado com ele. A cenografia deve trabalhar nesse espaço, até agora cego, mas cheio de solicitações, como um escultor trabalharia a pedra, como um gravurista incidiria uma lâmina de cobre, como um pintor organizaria sua palheta para uma superfície ainda anônima. Se a relação com o espaço não for clara, haverá uma rejeição por parte dele pois nada de positivo pode acontecer se não existir um claro diálogo com o lugar onde colocaremos, como resultante de policolaborações, nosso projeto.

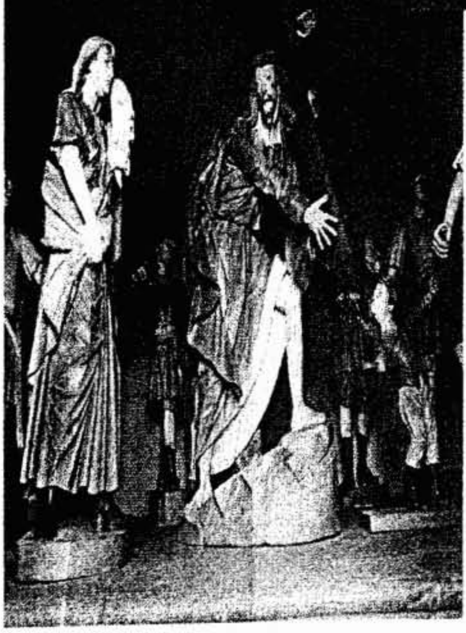
Qual é a lição que podemos tirar de homens como Palladio, e por que não de Bernini, Borromini e Aleijadinho?

Estes três escultores-arquitetos, todos eles, à sua maneira, barrocos, atuam com uma visão dramática na realização de suas esculturas. Fixando nossa atenção em Aleijadinho, pensando nas igrejas que ele projetou, na *Via-crúcis* de Congonhas, é fácil perceber algo do qual ele não tenha se dado conta intelectualmente, mas que, certamente por seu instinto, intuiu: os temas que o solicitavam, profundamente ligados ao drama da vida de Cristo, de seus apóstolos e dos que acreditam nele, pela dimensão que carregam, impunham uma interpretação altamente dinâmica, capaz de captar a luz, natural ou artificial que fosse, que complementaria sua significação emocional.

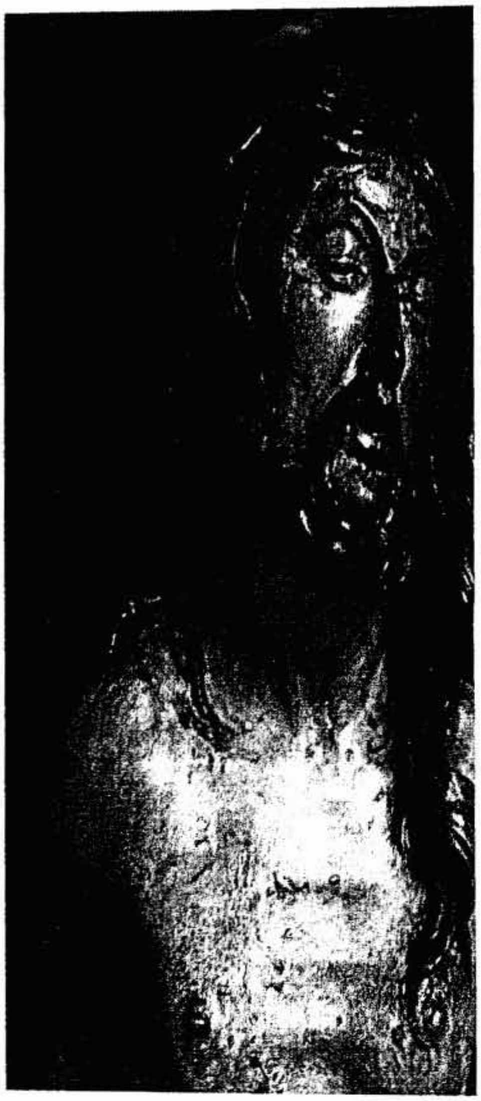
A arte sempre percebeu e registrou o drama do homem, místico, mítico, político ou cotidiano que fosse. Toda a história da arte está repleta de obras preocupadas em registrar o instante no qual o sofrimento ou a felicidade se manifestam. O teatro, que é uma forma de arte diferente, não foge a esta sina; nunca podemos nos esquecer de que participamos de um diálogo no qual, se nossa intervenção eventualmente se limita a poucas palavras, estas poucas poderão ajudar a construir ou destruir conforme elas sejam pronunciadas ou não no tom certo.







Aleijadinho, *Via-crúcis.*



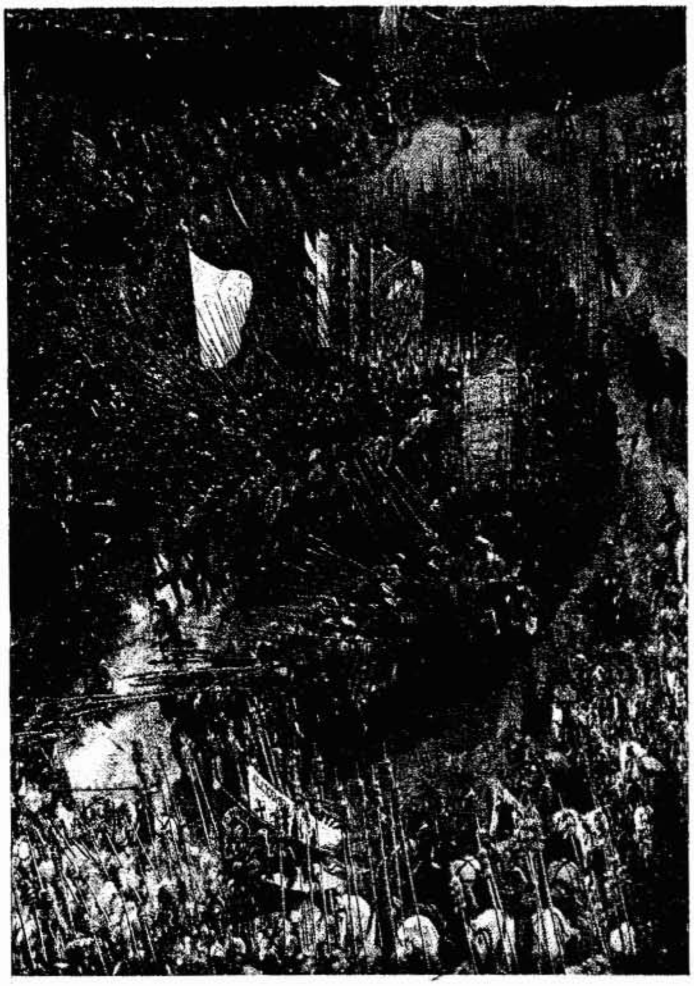
Aleijadinho, *Cristo flagelado.*

O ESPAÇO CÊNICO não tem limites: ele se multiplica pela dimensão do texto e de suas personagens. Ele não pode ser medido por metros quadrados ou cúbicos; ele existe – infinito – onde uma palavra de poesia ressoa.

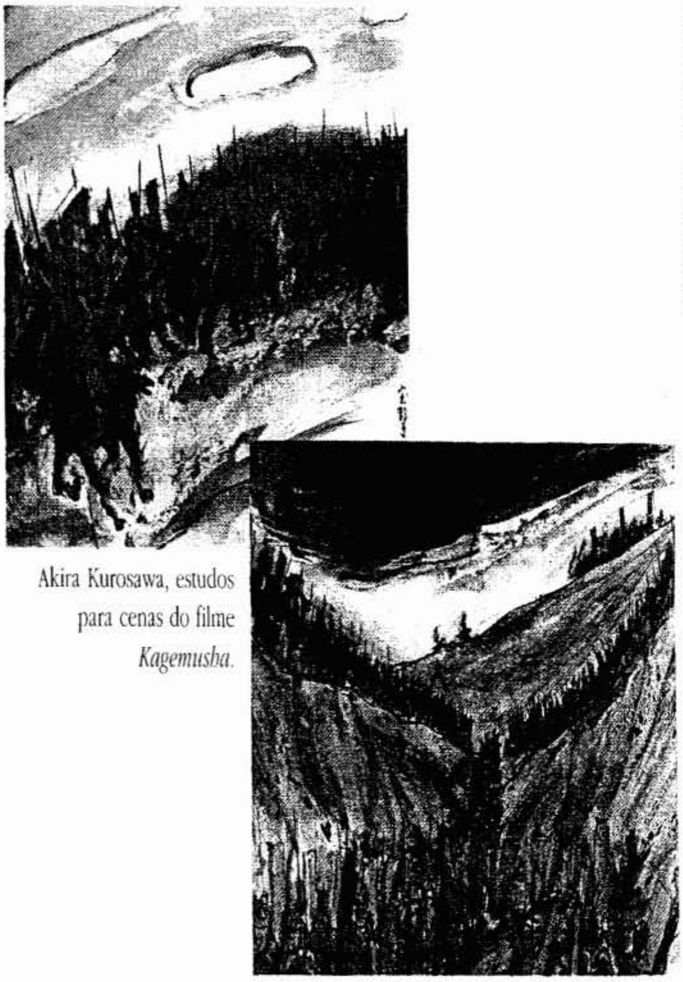
O vazio do palco é o espaço ideal para a palavra do poeta.

O intérprete que altera, sem uma motivação válida, o texto dramático modifica todo um dimensionamento que, a partir daquele momento, dificilmente reencontrará sua razão de ser.

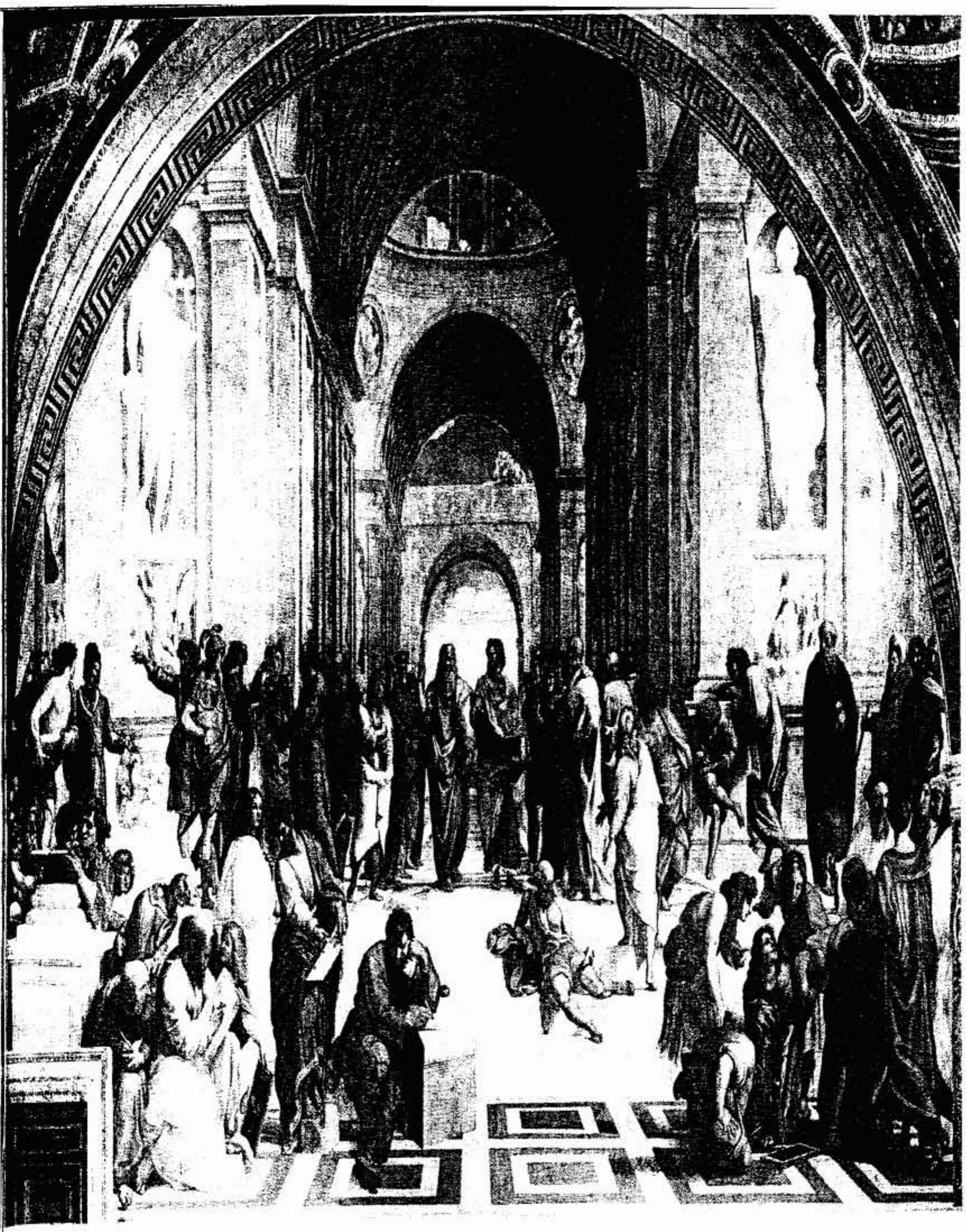
O CINEMA, ASSIM COMO O TEATRO, deve muito à arte dos grandes mestres da pintura. A composição dos grandes afrescos e das grandes telas de artistas como Rafael, Tintoretto, Rembrandt, Caravaggio, David, etc. não pode ter deixado de influenciar as composições dos grandes planos dos filmes históricos, nem as imagens extremamente elaboradas, na luz, na cor e na colocação das personagens visualizadas por diretores como Griffith, Kurosawa, Bergman, DeMille, etc.



Albrecht Altdorfer (c. 1485-1538), *Batalha entre Alexandre e Dario* (detalhe), óleo sobre tábua, 158,4 x 120,3 cm, 1529.



Akira Kurosawa, estudos para cenas do filme *Kagemusha*.



Rafaello Sanzio,
A escola de Atenas,
afresco, base 7,70 m.

Isso não significa plagio nem imitação banal. A força da criatividade, entendida como valor universal, não tem latitude, não vive em compartimentos estanques – flutua no espaço e sintoniza com seres privilegiados que agem impulsionados por ela.

A cultura é indispensável, a erudição menos. A erudição pode ser alimentada por uma boa leitura de textos específicos; a cultura é a resultante da informação assimilada que, junto com tudo o que a genética nos dá como herança, produz novas relações, novos encadeamentos, uma criatividade que não necessita ser totalmente original mas que, através da interpretação da própria informação herdada, pode levar a resultados positivamente imprevisíveis.

O TEATRO É COMO UMA ÁRVORE MILENAR que nunca morre. Vida de mil estações, suas folhas e frutos renovam-se constantemente e quando caem viram adubo revitalizante: o que nasce novamente, embora pertencendo à mesma raiz, é reciclado na textura, nas cores, no perfume.

VLASTISLAV HOFMAN

> O essencial numa montagem parece-me ser a arquitetura dos espaços cênicos. Estes espaços têm características plásticas, estando conseqüentemente submetidos às leis gerais da arquitetura, da pintura e da escultura, com a diferença, todavia, que na montagem de um espetáculo é indispensável não esquecer a importância da perspectiva. O conjunto das estruturas e de todos os cenários deve formar um quadro que corresponda às leis da harmonia, assim como uma obra pictórica. Portanto, exige-se cada vez mais que a cenografia seja tratada como uma composição plástica, quer dizer, estilizada. A conseqüência é que na tela dos cenários não podem aparecer demasiados detalhes.
> [...] O problema principal sendo a compreensão da peça, é importante que a organização dos espaços cênicos esteja em íntimo acordo com a essência mesma da obra dramática.[5]

CENOGRAFIA É antes de mais nada um valor espacial que repele os adjetivos e os barroquismos de um dia banal.

Cenografia é a identificação de um espaço único e irrepetível capaz de receber sem inúteis interferências as personagens propostas e os atores que as interpretam.

A verdadeira cenografia é determinada pela presença do ator e de seu traje; a personagem que se movimenta nas áreas que lhe são atribuídas cria constantemente novos espaços alterados, conseqüentemente, pelo movimento dos outros atores: a soma dessas ações cria uma arquitetura cenográfica invisível para os olhos mas claramente perceptível, no plano sensorial, pelo desenho e pela estrutura dramatúrgica do texto apresentado.

---

[5] "Choses de théâtre", jul. 1923, *apud* Odette Aslan, *op. cit.*, p. 572.

O impacto determinado por um espaço aparentemente vazio tem a cumplicidade da luz que, como a voz do ator, dá vida às palavras do texto, criando as tensões indispensáveis à leitura do espetáculo.

ADOLPH APPIA

> Quando um autor termina sua peça qual é o elemento essencial que se lhe apresenta para a realização de sua obra? O ator, sem dúvida. Sem ator nada de ação, portanto nada de peça – a não ser nas prateleiras da nossa biblioteca. O primeiro degrau da realização será portanto o ator. No espaço "informe e vazio", o ator representa em três dimensões; sua plasticidade ocupa portanto um fragmento de espaço impondo-lhe sua forma. Mas o ator não é uma estátua; sua plasticidade não elimina o fato de ele ser vivo e sua vitalidade expressa-se pelo movimento; ele não ocupa o espaço somente com seu volume mas também com seu movimento. O corpo, sozinho no espaço ilimitado, mede este espaço com seus gestos e suas evoluções ou, mais claramente, apropria-se portanto de uma porção do espaço, limitando-a e condicionando-a. Sem ele, o espaço volta a ser infinito e não poderá ser dominado.[6]

O TEATRO É UM SISTEMA contínuo e interligado de citações canalizadas intelectual, criativa, teórica e intuitivamente. Como dizem os napolitanos: *Io ti dó una cosa a te, tu mi dai una cosa a me*. O conceito de plágio (refiro-me ao espetáculo) não tem muito direito de cidadania no teatro. Ninguém consegue ser totalmente original; a visualidade obedece a uma ótica estritamente pessoal e um tom de vermelho tem tantas variantes quantas são as pessoas que o olham: uma rosa é uma rosa é uma rosa; é um rosa?

Se pegarmos os elementos de um cenário concebido para um determinado tipo de espetáculo, alterando sua planta baixa e a disposição de seus elementos, teremos obviamente uma outra cenografia. Aliás este era o critério das companhias itinerantes nas primeiras décadas do século: a pirandelliana "sala vermelha" era a solução para qualquer ambiente.

---

[6] Artigo de 1921, republicado nos *Cahiers J. L. Barrault*, Ed. Julliard, *apud* Odette Aslan, *op. cit.*, p. 533.

Nessa postura tacanha estava, todavia, contida uma verdade sorrateira: a inutilidade do cenário (pelo fato de ser somente utilitário) não perturbava a integridade do texto.

"Ser ou não ser" continua "sendo" tanto se for dito numa estrebaria quanto num palco imperial, por Laurence Olivier ou por um palhaço de circo.

ACHO QUE A CENOGRAFIA, no sentido mais corriqueiro da palavra, morreu; morreu, como a fênix, para renascer renovada e revigorada de suas próprias cinzas. Ela não é mais um problema estrutural ou pictórico: ela é um espaço no qual a luz trabalha cada vez mais em profundidade; ela até poderia mudar de nome: poderíamos chamá-la de espaço cênico, área de ação, clima tridimensional, atmosfera dramática, etc. Isto não exclui a possibilidade de, num ou noutro caso, utilizar recursos que pertenceram a um passado recente, mas penso que falando de perspectiva, por exemplo, será mais lógico pensar numa perspectiva dramática do que numa arquitetônica. Nem por isso todos os conhecimentos acumulados, tanto no plano técnico como no plástico, deverão ser abandonados: nada de novo pode ser proposto sem se ter um cabedal de noções consideradas hoje acadêmicas ou obsoletas: perguntem a um Schoenberg, a um Picasso ou a um Svoboda se estou errado; para tocar um instrumento deve-se partir do bê-a-bá e, para ser um *virtuoso,* o exercício técnico diário é indispensável.

O ESPAÇO VAZIO DO PALCO não é um lugar inerte, morto ou adormecido que seja. Um palco vazio é comparável a uma mulher, a um homem, a uma criança à espera de um ato de amor. Amor em todos os sentidos, desde o místico até o sensual, sempre conduzindo a um orgasmo, a uma catarse resultante de um encontro.

A cenografia deve ser vista, penso, como a materialização desse espaço que, aparentemente vazio, será preenchido por gritos, gemidos, risos e gestos. Portanto, continuo pensando, a cenografia, hoje, é um fenômeno pensante, uma vibração catártica, um espasmo sensorial: fenômeno abstrato, portanto, que nada mais tem a ver com arquitetura, pintura, materiais, grafia e teorias.

O fenômeno cenográfico, hoje, reside no fato de ele não mais existir a não *ser no* plano de uma abstração impalpável, translúcida, diáfana e todavia firme como o piso do palco (ou qualquer outro lugar que seja) sobre o qual se movimenta o único e concreto elemento cenográfico: o ator.

Não adianta: do ator não se escapa; sozinho ou múltiplo, ele é o teatro, a cenografia, o figurino, a sonoplastia, a luz, a sombra, a música, o canto, a palavra: o restante é pirotecnia, malabarismo, fogo de artifício.

Acho indispensável reencontrar uma transparência de relações, reconquistar uma cidadania teatral perdida, o significado de um civismo dramático que nada tem a ver com o cotidiano burguês de um cardápio trivial; estamos fazendo teatro como quem bebe "socialmente". Numa sala de espetáculos, o público entra como num elevador que o levará para um andar *déjà vu*, ou desconhecido e irritante, e nesse espaço fechado ninguém se fala porque não há o que falar ou com quem falar, e quando, finalmente, o elevador fica vazio, ele recomeça sua inútil corrida para cima e para baixo, até o fechar do prédio. Claro, concordo, pode parecer uma visão pessimista, mas, penso, temos de sair da situação constrangedora das convenções dos três sinais, do *blackout* que precede o início do espetáculo, das palmas finais e ir para espaços abertos onde a paisagem ou a desolação de um deserto tenham uma significação para cada indivíduo, conseguindo, todavia, fazer com que todos se reconheçam e se cumprimentem.

ANTONIN ARTAUD

> Nós eliminaremos a sala e o palco que serão substituídos por uma espécie de lugar único, sem isolamentos ou barreiras, que virá a ser o próprio teatro da ação. Uma comunicação direta será estabelecida entre o ator e o espectador, pois este estará situado no centro da ação e envolvido por ela. Esse envolvimento será conseqüência da própria configuração da sala.
>
> [...] O interior dessa construção terá dimensionamentos especiais, tanto na altura como na profundidade [...] O público estará sentado no centro da sala em cadeiras móveis permitindo que siga o espetáculo pelo qual será envolvido.[7]

---

[7] Antonin Artaud, *Le théâtre et son double* (Paris: Éditions Gallimard), p. 138.

O Século de Ouro (1600) possui edifícios que obedecem a um critério de distinção social no qual os espectadores são situados segundo localizações previamente estabelecidas, dando evidentemente os melhores lugares à nobreza que, entre parênteses, tem o direito de ocupar o palco e até sentar nele. Essa estrutura arquitetônica que hoje é denominada *teatro all'italiana* é conseqüência das salas patrícias nas quais os acadêmicos apresentavam suas obras literárias.

CONSIDERADO O ASPECTO obsoleto da arquitetura teatral contemporânea, como projetaríamos um edifício teatral?

Pergunta difícil de ser respondida, mais do que difícil, complexa. Muitos fatores intervêm para se acotovelarem numa motivação de interesses específicos, às vezes convergentes, às vezes contrastantes.

Um dos aspectos mais agressivos a ser tomado em consideração é: a quem o edifício deverá servir? Parece um problema besta; mas se pensarmos melhor veremos que não é tanto assim.

Um edifício teatral deverá atender às exigências de um público requintado, com forte poderio financeiro, de elevado nível cultural, ou, talvez, numa visão coletivista e mais popular, ser imaginado sem limites preestabelecidos de lotação para, depois, eventualmente ser adaptado a exigências específicas de um determinado tipo de espetáculo? Mas, dentro de um critério mais universalista, um tipo de espetáculo mais específico (romântico, intimista, psicológico, dramático, literário, poético, etc.) teria ainda espaço?

Edifício aberto ou fechado? Percurso ou estação? Roteiro ou parada? Ponto de encontro preestabelecido ou itinerário cada vez diferente?

Espaço sem latitude, viagem para o desconhecido aberta ao autor ou fornecida pelo autor?

O autor e a sociedade sempre determinaram a arquitetura do edifício teatral. O arquiteto, o cenógrafo, o projetista traduziram em termos de construção o que estava sendo pedido ou sugerido, pois nunca, que eu saiba, uma estrutura arquitetônica teatral nasceu espontaneamente. Para não ir muito longe, pensemos na estrutura do edifício teatral grego; ele chegou à forma que nós conhecemos através de uma série de fatores práticos: o povo, descendo os morros na direção de um vale onde está sendo oficiado um ritual sacro, senta inicialmente na relva, depois carrega ou aproveita pedras para sentar mais confortavelmente. Espontaneamente, pela própria estrutura côncava dos morros e do vale, a distribuição dos espectadores – místicos-fiéis – assume a forma de um semicírculo articulado em degraus. Para uma melhor distribuição visual e acústica, o ritual dramático se coloca numa posição mais elevada, permanecendo o espaço do fundo do vale para o sacerdote e o coro. O arquiteto só aparece quando motivações sociais exigem que, o que a casualidade unida à conveniência tinha determinado, o espaço se transforme em algo definitivo e prático. Motivação fortíssima, portanto, imposta pela fé ou, então, por um ideal comum.

O mesmo fenômeno ocorre na Idade Média quando, saindo da igreja, o povo e o espetáculo se organizam em percursos que, partindo da idéia (inconsciente) da Via-crúcis, estruturam uma série de estações dramáticas de nível piedoso e educativo, tudo motivado pela fé do povo e a habilidade didática de quem organiza as sagradas representações.

E assim por diante. Sem potentes motivações, hoje, o teatro permanecerá estagnado em estruturas que nada mais têm a ver com nossa contemporaneidade ou com as compartimentações sociais que a revolução francesa e a russa não conseguiram derrubar.

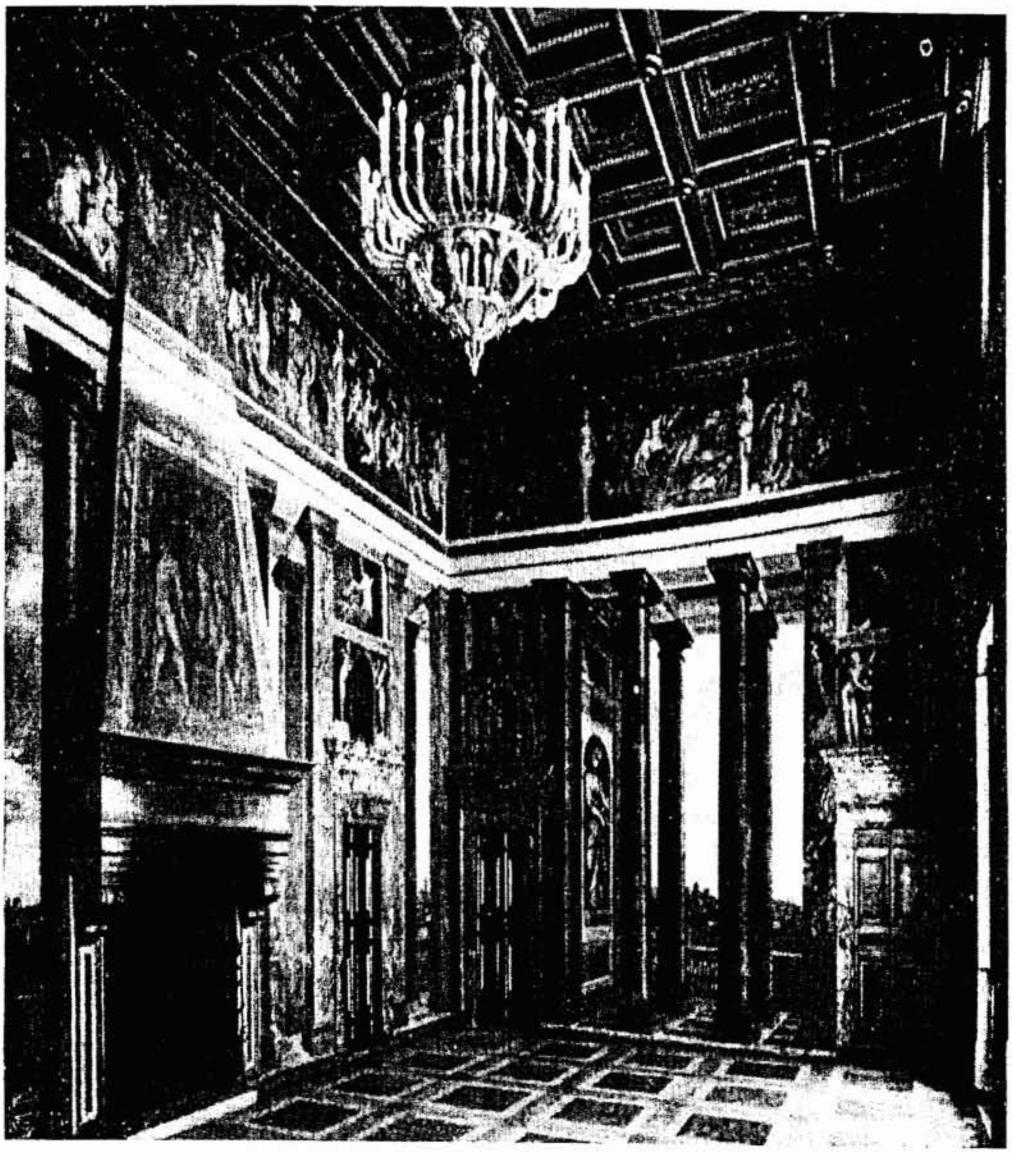
Qual o caminho a seguir, portanto?

O espetáculo teatral é, sempre foi e sempre será, a transcrição de problemáticas humanas que tanto podem ter características transcendentais como ficarem diminutamente analisadas no espaço de um *living-room*. Se analisarmos os grandes sentimentos do homem de hoje, veremos que, independentemente do voyeurismo teatral que ainda permanece, dois grandes eixos conseguem movimentar grandes massas: o esporte e a religiosidade. O esporte, pela identificação que o indivíduo e a massa estabelecem para com o herói; a religiosidade, pelo percurso que leva o homem até Deus, qualquer que seja. Em ambos os casos há o denominador comum da identificação, o se reconhecer no épico de uma aventura mítica. No primeiro caso temos espaços capazes de conter de dez a duzentas mil pessoas; no segundo, as romarias, as procissões, os pagamentos de promessas aglomeram o povo de cidades inteiras.

A CENOGRAFIA, pela pujança de seus projetistas, influenciou inevitavelmente as artes das quais é filha: arquitetura, pintura e artes decorativas. Se essas formas de linguagem estética forneceram a matéria-prima para os projetos, parece-me todavia indiscutível que tenha havido uma reversão de valores quando observamos obras de Rafael e de uma quantidade inumerável de pintores menores que se servem da linguagem cenográfica para criar efeitos que mascaram uma temática realmente forte.

Este é um exemplo de como a perspectiva é aplicada no interior de uma grande sala arquitetônica. A parede que pode ser observada no lado direito é totalmente pintada com um efeito de perspectiva que aumenta o tamanho da sala, projetando-a para um espaço

Baldassare Peruzzi: afrescos na Farnesina de Roma, com os primeiros ensaios das novas invenções perspécticas.



aberto. Esta visão de elementos não arquitetônicos, mas pintados para enganar, terá seu séqüito nos séculos seguintes.

A arquitetura não usa aparentemente a linguagem da cenografia, porém nas propostas de edifícios, praças, pátios internos, escadarias (principalmente no período pré-Barroco e até o século XIX), está evidente a vontade de surpreender o observador pela maravilha de jogos visuais e perspectivas naturais. Muitas vezes, maliciosamente, os arquitetos urbanistas preparam um caminho, por vielas estreitas ladeadas de palácios, que conduz a uma abertura imprevisível, revelando colunatas, fachadas, estruturas que se inserem na paisagem urbana com a mesma arrogância de uma grande dama esplendidamente trajada, que faz sua entrada num salão onde a nobreza a está esperando. Ao mesmo tempo, porém, observa-se que certos edifícios, principalmente templos, mostram-se parcialmente, por estarem contidos e semifechados por outras edificações, o que obriga o visitante a se integrar nas estruturas e em seus aspectos decorativos, descobrindo progressivamente uma proposta relutante a se revelar, como se o ato de olhar atuasse como a observação de um strip-tease.

As linguagens estéticas das várias artes, em geral, caminham paralelas, embora o teatro chegue sempre atrasado em relação às outras que, contrariamente, se adiantam no tempo quase sempre de vinte a cinqüenta anos. Mas, observando o aspecto plástico dos projetos de cenografia, dos Bibbiena, por exemplo, é fácil reconhecer como eles se identificam com a música de seu tempo.

A música, aliás, quando é elemento preponderante do espetáculo, é a grande informadora temática. Projetar um cenário fundamentado somente na leitura do libreto (o libreto é a estrutura da história, não sua informação temática) significa ignorar a essência de valores que são determinantes para a formação de uma interpretação dramatúrgica correta. Se existem, na ópera, por exemplo, exigências técnicas de movimentos de massa, não há dúvida de que elas têm que ser respeitadas, o que não significa que esse respeito não esteja subordinado à interpretação final. Se existisse o regente ideal, ele poderia ser o grande intérprete desse tipo de espetáculo total. Mas não existe. Toda vez que algum regente tentou assumir a responsabilidade integral do espetáculo, sempre algo falhou: às vezes por um rigor excessivo, às vezes por um desvio interpretativo ligado a equívocos de caráter estético, às vezes pela incapacidade de subordinar, coordenando-os, os vários aspectos da obra a ser interpretada. Mais do que nunca o espetáculo lírico exige uma integração perfeita entre seus intérpretes, cantores, músicos, diretores, cenógrafos, figurinistas, técnicos e iluminadores.

TÉCNICA E TECNOLOGIA: todos usam, todos gostariam de utilizar, mas a maioria acha necessário, para salvaguardar a magia do espetáculo, esconder ou disfarçar um instrumental que a meu ver tem sua grande carga de poesia. Se nós entrarmos num set cinematográfico ou num estúdio de televisão seremos agredidos por dezenas e dezenas de materiais elétricos que rodeiam, contendo-o, o espaço destinado à ação a ser gravada. Sem falar dos cabos e das torres que complementam uma série de materiais que, na imagem gravada, não aparecerão. E se é verdade que repararemos, antes de mais nada, em toda essa aparelhagem, é também verdade que, no momento em que focalizarmos nossa atenção no espaço dramático, tudo o que está em volta desaparecerá como por encanto.

Técnica e tecnologia são fatores fundamentais para a execução de um espetáculo complexo como um musical ou uma ópera. Textos dramáticos de grande porte também, às vezes, exigem aparatos complexos: escondê-los, por quê? Tratá-los como intrusos indesejáveis? Ter vergonha da presença deles? Por quê?

Se um espetáculo é coeso, ele deve admitir espontaneamente tudo o que faz parte da sua realização; se tivermos que trocar de posição os móveis situados estrategicamente no piso do palco e não tivermos tempo para uma mudança rápida, e se não quisermos utilizar o recurso, detestável, do *blackout* – no qual, por razões práticas, vemos confusamente fantasmas se mexerem tentando não cair ou fazer barulho –, por que não optar pela franqueza, fazendo com que a ação que termina seja ligada a outra, que vai começar, pelo hiato que se realiza com a entrada dos técnicos encarregados dessa mudança? Honestidade de linguagem é um dos fatores mais importantes para que o espetáculo aja sobre o espectador como um elemento provocatório, equivalente a uma página branca entre dois textos poéticos.

Estou falando disto por experiência pessoal, pois, toda vez que tentei me expressar dessa maneira, o resultado foi sempre superior ao previsto. Não há dúvida de que um espetáculo como *Lanterna mágica* não pode dispensar o mistério da tecnologia invisível. Não há dúvida que certas óperas, cuja linguagem é tipicamente romântica, não abrem mão de sua independência visual, embora, no caso de um *Don Giovanni* que montei depois de três experiências, realizado com um total desprezo pelas convenções, pensando exclusivamente na importância e na beleza da partitura, tenha conseguido uma adesão total do público, que declarou ter se integrado pela primeira vez na música de Mozart.

Isso não significa que um bom espetáculo seja necessariamente a resultante da presença de maquinistas, maquinaria e tecnologia variadas no palco; a afirmação contrária também é válida. O problema está sempre na correta escolha da linguagem, depende de você selecionar seus meios de expressão: a leitura da obra orientará sempre seu trabalho.

É FÁCIL EQUIVOCAR-SE no momento de interpretar um texto tentando datá-lo superficialmente. É uma peça de 1800, do fim do século? Por que não usar então uma técnica pictórica ligada ao Impressionismo? É um texto de Marinetti? Então por que não fazer um cenário futurista? É um texto de Maeterlinck? Então por que não fazer um cenário com características claramente simbolistas? E assim por diante.

Não há dúvida de que a presença de todas as linguagens que as artes plásticas propõem, em seu processo de transformação crítica, é instigante, e não é fácil se subtrair ao fascínio que elas exercem, pois tais influências podem ter um resultado sem dúvida satisfatório. Sem negar a coincidência de valores entre textos e movimentos de uma determinada época, é inevitável estabelecer que a cenografia, embora use o instrumental da pintura, da arquitetura, do *design* e da decoração, não tem nada a ver, no resultado final, com essas formas de expressão, assim como o bronze, em seu produto final, não tem nada mais a ver com o estanho e o cobre: é algo novo, com uma personalidade específica, uma densidade, uma maleabilidade que acabam se traduzindo em matéria dramática. A cenografia é isso. Seu processo criativo pode atravessar todas as regiões da linguagem estética, recebendo todas as influências positivas que delas podem derivar, mas desembocará inevitavelmente numa nova praça que mais nada tem a ver com as paisagens anteriores.

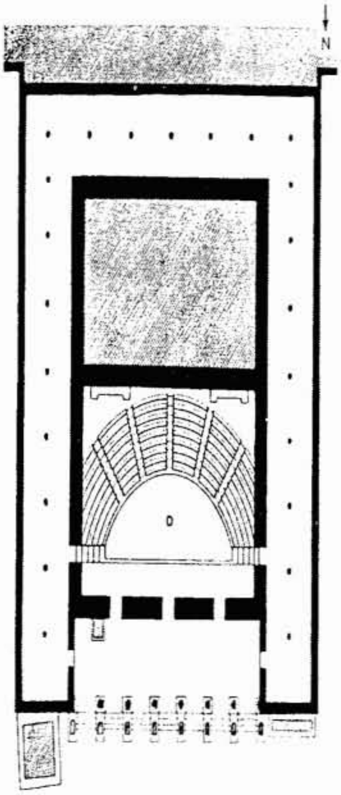
CORRADO RICCI, autor de um interessante livro, *La scenografia italiana*, escreve o seguinte em relação ao teatro grego:

> Um palco mais largo do que profundo, a aproximadamente 2 metros de altura, com um pano de fundo dobrado para a frente e para os lados como um pavilhão: eis, basicamente, o primeiro palco grego. Assim foi para as primeiras quatro tragédias de Ésquilo. Para *As suplicantes* o cenário limitou-se a uma ara, para *Os persas* a um túmulo, para *Os sete de Tebas* limitou-se a um altar (talvez entre duas torres), para o *Prometeu* ao cume de um penhasco [...] Não objetos de pano pintado, mas elementos em três dimensões que reproduziam em madeira as formas reais.
>
> Não havia unidade estilística entre o pano de fundo e os objetos construídos, mas uns dez anos após a representação daquelas tragédias e justamente para a grande trilogia de Orestes, no ano de 458 a.C., Ésquilo exigiu que os pavilhões e os objetos se integrassem unitariamente. O cenógrafo (no dizer de Vitrúvio) foi Agatarco de Samos.
>
> Rapidamente a cena fixa – construída em pedra porosa (tufo), calcário ou mármore – substituiu as anteriores, representando a frente de um palácio com seus nichos e estátuas, colunas, molduras, tímpanos, janelas e portas. As portas eram três: uma, maior, no centro, reservada, parece, ao único protagonista ou aos reis ou príncipes; as outras duas, às personagens menores [...] Nos lados dessa grande parede arquitetônica do fundo abriam-se, na direção dos limites externos determinados pelo anfiteatro, duas grandes alas que atendiam aos atores e serviam para o funcionamento da representação [...] Mais tarde (bem depois de Ésquilo e Sófocles) apareceram, situados lateralmente, os periactos, bastidores laterais prismáticos de três lados, cada um dos quais apresentava uma cena diferente: trágica (um palácio e um templo), cômica (uma série de casas particulares), satírica (uma paisagem campestre ou marinha com cabanas, arbustos, árvores, rochas e cavernas).[8]

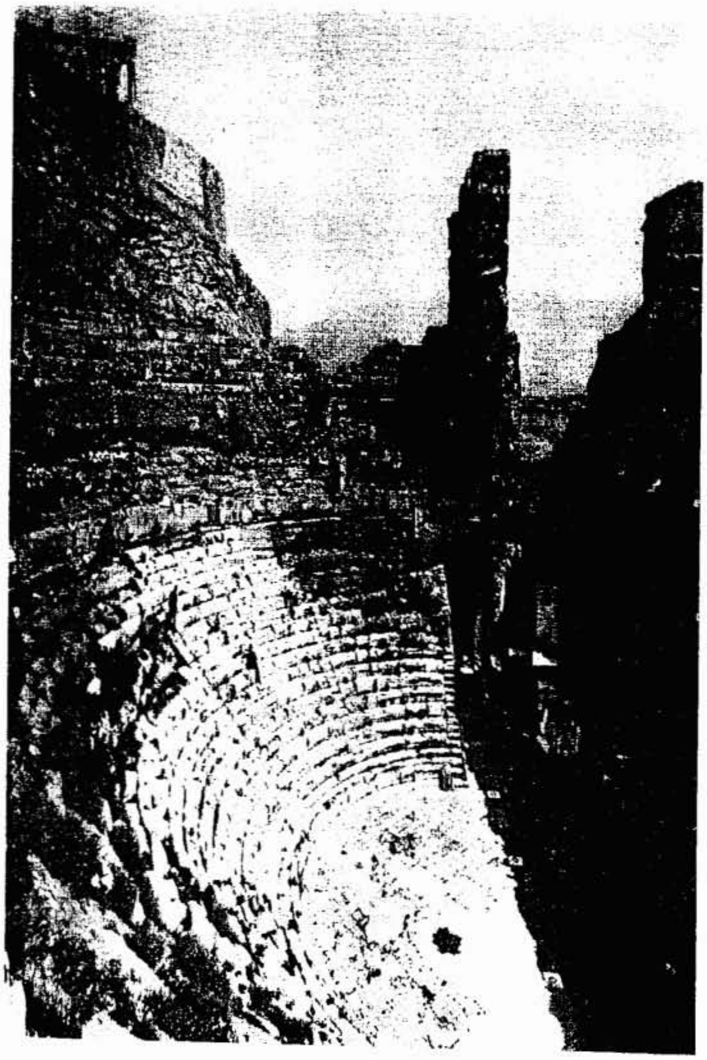
O Humanismo, movimento claramente influenciado e determinado pela descoberta da cultura grega, utilizará para seus espetáculos de caráter acadêmico as três definições cenográficas: *trágica, cômica* e *satírica*. Somente com a revolução provocada pela descoberta da perspectiva, o teatro (espetáculo) enveredará por sendas cujos sentidos o levarão para o mundo da magia (em detrimento evidentemente da qualidade dramatúrgica).

---

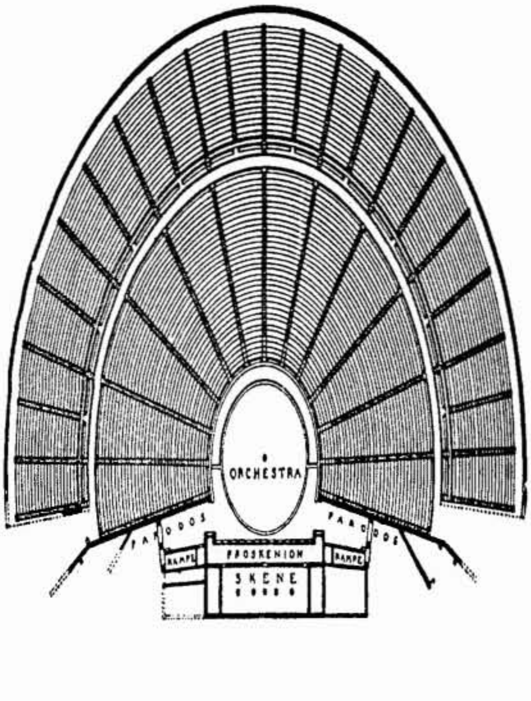
[8] Corrado Ricci, *La scenografia italiana*, Coleção Thesaurus Artium (Milão: Fratelli Treves Editori, 1930), p. 4.



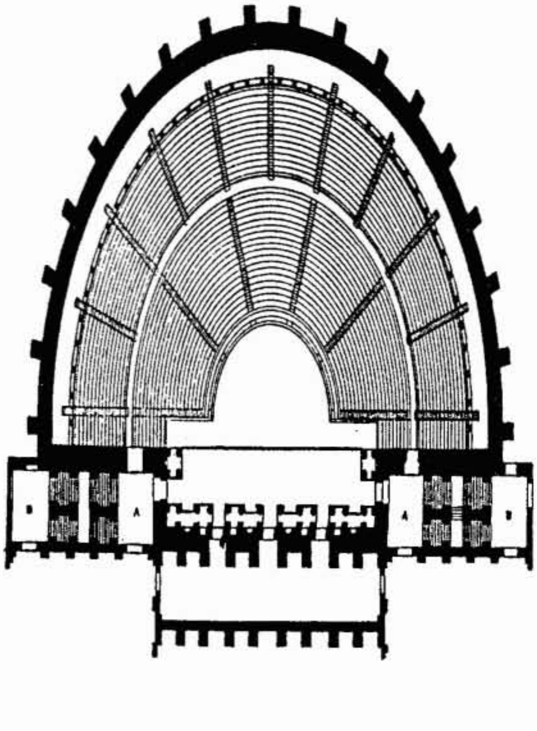
Atenas, Odeon de Erodes Ático, séc. II
(Planta de H. Kieper).

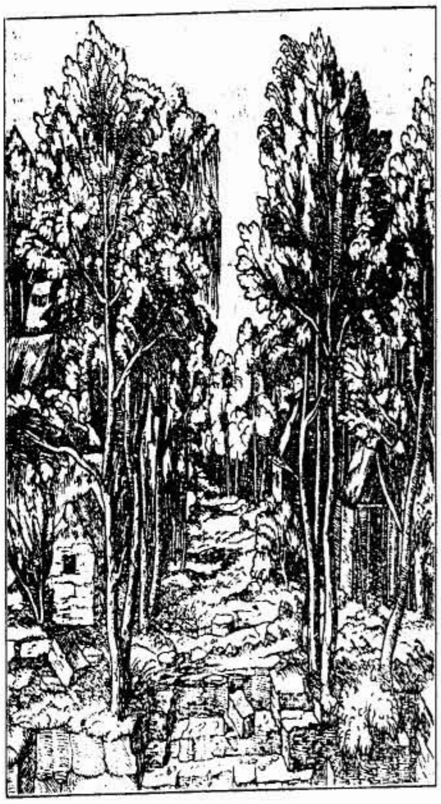


Teatro helénico de Epidáuro.

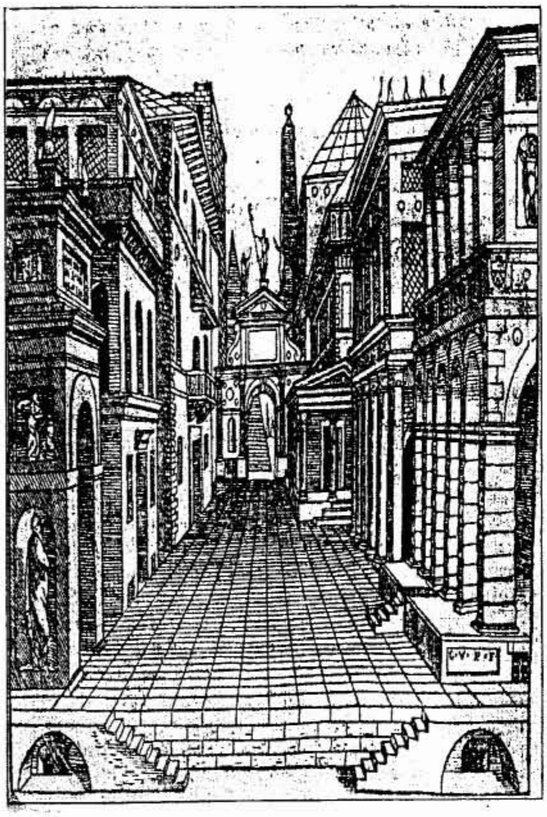

ORCHESTRA
PARODOS
PARODOS
PROSKENION
RAMPE
RAMPE
SKENE

Teatro de Herodes Ático em Atenas.



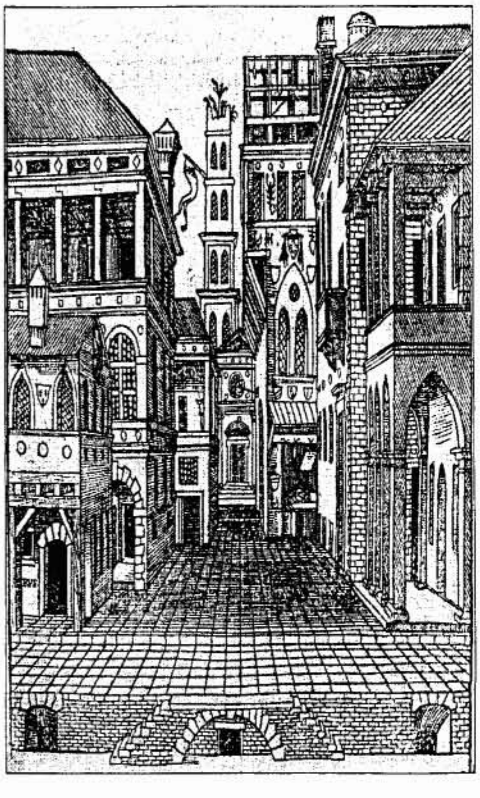


Cena satírica.



Cena trágica.

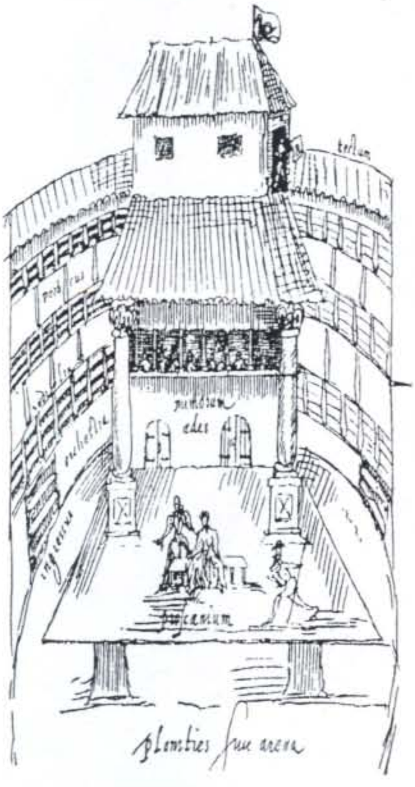
Cena cômica.



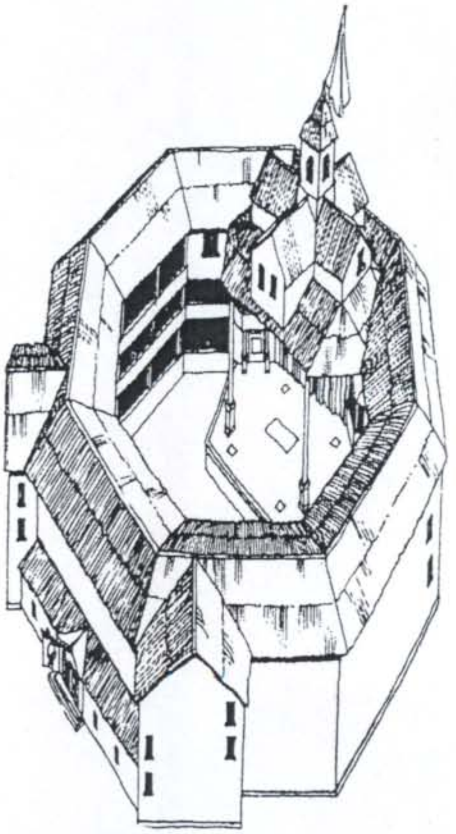
Ilustrações de Sebastiano Serlio, de Bolonha (1475-1552).

O TEATRO GREGO tem uma estrutura que serve às exigências ritualístico-dramatúrgicas de textos que envolvem catarticamente um público que quer participar de sua própria história e de sua mitologia.

Hoje o teatro vive de heranças que já sofrem a mesma decadência da dramaturgia. Pensar na cenografia como um elemento independente do espetáculo significa considerar o próprio espetáculo como uma colcha de retalhos de valores diferenciados. Se uma dramaturgia é rica, profunda e motivadora dispensa o excesso do aparato cênico, pois o poder das idéias e dos temas é mais sugestivo do que qualquer parafernália ilusória. A Grécia, o próprio edifício católico e o teatro elisabetano eliminam, pois já a contêm, a exigência de uma cenografia. Mas quando o dramaturgo pede a presença de uma estrutura técnica ela aparece, como vimos no teatro grego, por exemplo, na forma dos periactos. No teatro elisabetano, quando o autor a pede, há soluções variadas, às vezes com cortinados ou estabelecendo que os atores sintetizem com a linguagem e com a mímica uma determinada situação espacial; outras, de forma absolutamente poética (por exemplo: para representar o surgir da lua e a noite conseqüente – o que hoje seria feito com procedimentos tecnológicos –, um homem, seguido por um cachorro, carrega um feixe de galhos e atravessa o palco em silêncio).



Schwan Theatre (1596).



Globe Theatre (1600).

No teatro grego a cenografia era constituída pela grande parede de três portas (complementada por duas paredes laterais menores com uma porta cada uma) que ficava no fundo do palco dando respaldo e ressonância à ação verbal dos atores cujo movimento básico era paralelo a ela. Elementos pintados – além dos próprios periactos – só estavam presentes quando necessários à clara compreensão da ação. Também a maquinaria, cuja tecnologia tinha sido tranqüilamente transferida dos navios, somente era utilizada para situações específicas e não para enganar ou surpreender o espectador: vôos para aparições de personagens míticas, guindastes, moitões e cordas para movimentos no espaço, carros (*ekiklemas*), que apareciam na porta central, avançando até o limite frontal do palco, para mostrar corpos de reis assassinados.

Nas sagradas representações da Idade Média, tanto os carros como os grandes tablados eram lotados de cenários que representavam, como numa vasta ilustração, espaços reais e místicos necessários à ação, com um critério realista contundente, para que os fiéis compreendessem a natureza do pecado, seu castigo conseqüente e o prêmio dado aos que obedeciam aos mandamentos assistindo sugestionados a cenas bíblicas.

A Igreja, que tinha noção muito clara do que devia ser apresentado às multidões que acompanhavam os espetáculos, fazia vista grossa quando a luxúria e a carnalidade eram apresentadas com finalidades edificantes.

INDEPENDENTEMENTE DE UMA DRAMATURGIA atuante, eventualmente provocando-a, uma arquitetura capaz de atender às grandes emoções coletivas talvez pudesse ser concebida com um critério unitário que abrangesse espaços abertos e espaços cobertos, intercomunicantes e de níveis variados interligados por rampas, plataformas, poços e torres, elevadores e guindastes, com percursos constantemente variáveis e uma estrutura tecnológica capaz de atender a qualquer tipo de exigência dramática. Essa arquitetura deveria destruir, por sua fisionomia, qualquer convenção até hoje existente, deixando a maior liberdade de comportamento para quem nela se encontrasse; podendo nela entrar ou sair a qualquer momento, fumar, comer e namorar como num imenso parque de diversões no qual aconteceriam não uma mas muitas manifestações. Não haveria mais um só centro de interesses, mas muitos, pois caberia ao participante se identificar com este ou aquele acontecimento dramático.

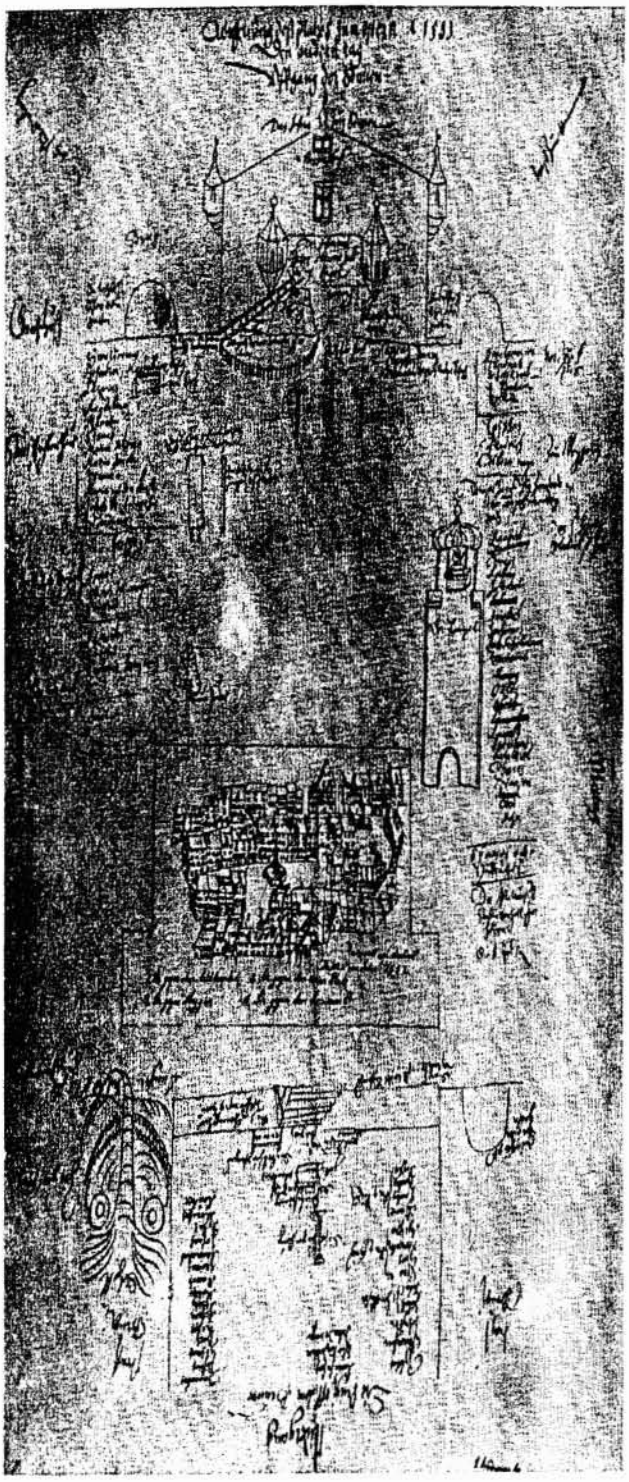
Eu sei que tudo isto é utópico, romântico, etc. Mas o é mesmo? O carnaval, o futebol, Padre Cícero, Aparecida, os grandes monumentos recobertos de plástico não estão aí? E o homem de hoje, com todos os seus quadrinhos, seus Aliens, seus Batmans, seus Super-Homens, não está vivendo numa mitologia fictícia que, todavia, lhe permite evadir-se de uma realidade cada vez mais intoxicada pela mídia, a *mass-media*, as transmissões televisivas, a ignorância à qual as superpotências invisíveis o condenam inexoravelmente?

Qual a solução se não a de se agarrar ao denominador comum de anseios equivalentes?

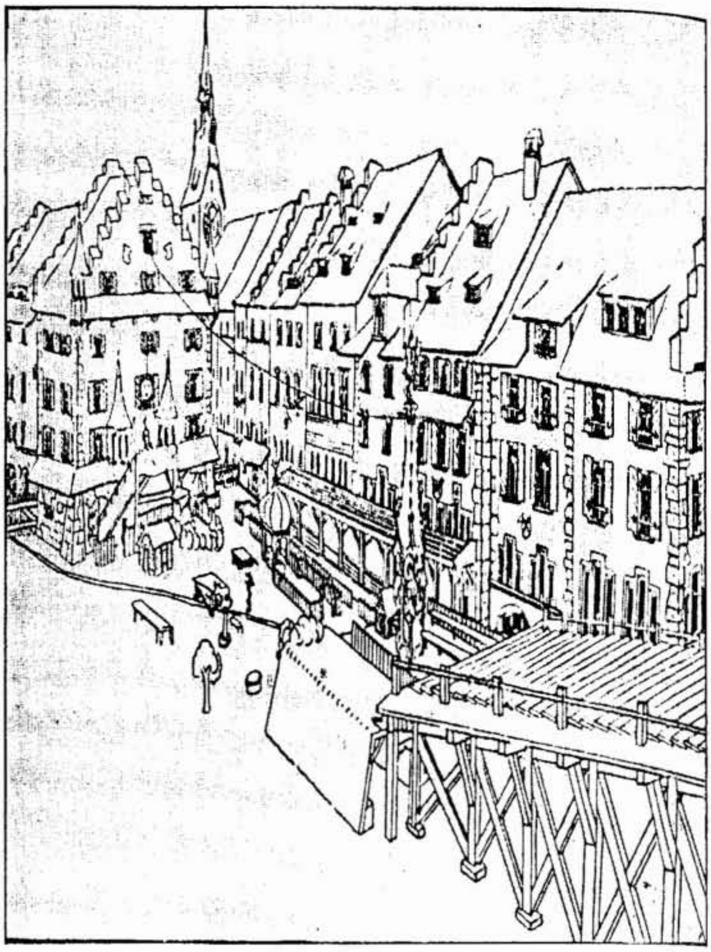
Qual o autor que conseguirá ser atendido em suas exigências telúricas?

O ESPAÇO NA CENOGRAFIA da Idade Média se constituiu em elemento de importância básica; a partir do momento em que a liturgia assume o aspecto de espetáculo, ela precisa sair do edifício que a contém: a igreja. O ritual tem aspectos de representação; a representação se define então em "milagres" e "mistérios" que exigem estrados de até 50 metros de comprimento e mais de 20 de profundidade. Essas dimensões, que hoje podem nos parecer absurdamente grandes, considerando a população das cidades daquele tempo, foram a conseqüência lógica de um espaço (o da igreja) já agora limitado para poder alcançar didaticamente uma "platéia", a mais ampla possível.

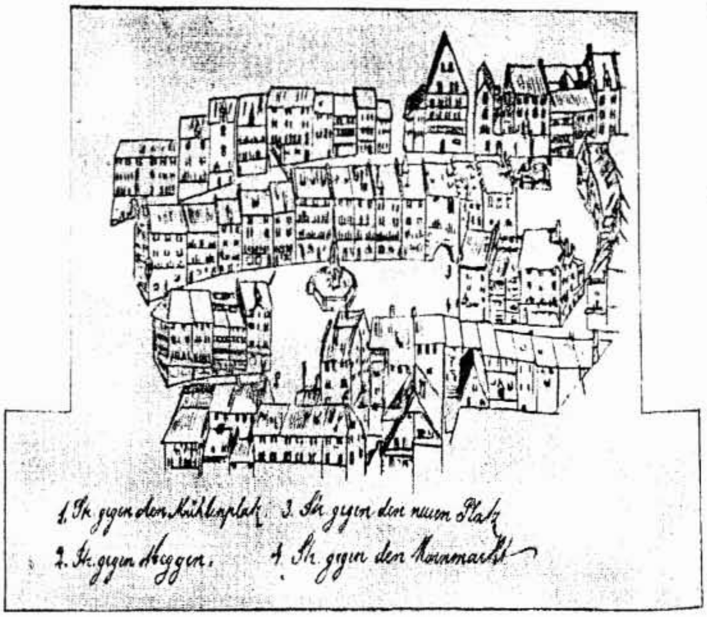
O espaço ideal para conter esse tipo de montagem era obviamente a rua ou a praça. A resultante era uma situação espacial a ser percorrida pelos espectadores-participantes. Os palcos tinham esse tamanho, que pode nos parecer descomunal, pela exigência de colocar neles, às vezes até de forma um tanto atabalhoada, uma série de cenários representando lugares diferentes: esses cenários eram chamados "deputados", por representarem lugares realísticos ou alegóricos facilmente reconhecíveis para a seqüência correta da narrativa. Na ilustração relativa ao *Mistério da paixão* em Valenciennes está evidente a presença de oito cenários diferentes que representam um caminho que liga idealmente as duas extremidades da imagem: o Inferno e o Paraíso. No quadro de Memling (*A paixão*) temos uma visão de como o artista plástico imaginava o clima incandescente de uma representação: *uma* cidade inteira mobilizada para um ritual místico.



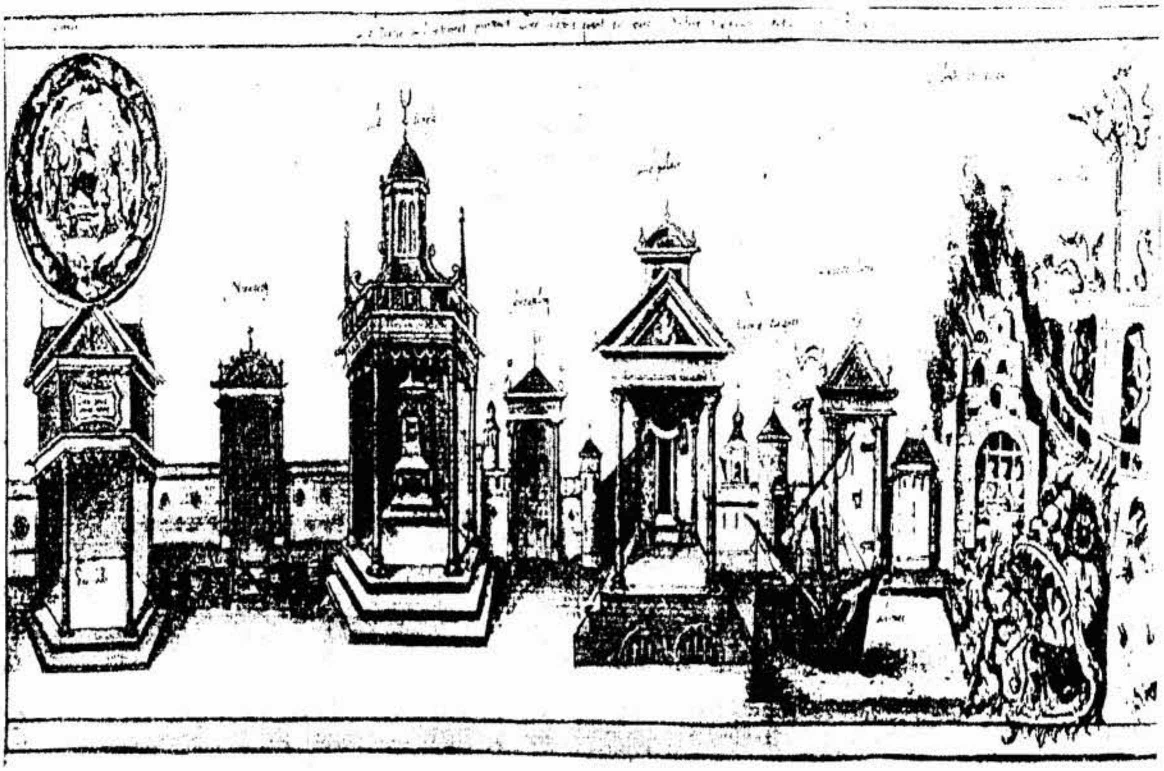
Planta da praça do mercado do vinho em Lucerna, 1597, com as indicações da disposição do espetáculo sacro. No centro, enquadrado, esboço da praça (desenho contemporâneo de Martino Martini, conservado na biblioteca municipal de Lucerna).



Uma reconstrução moderna da Paixão de Lucerna, segundo Renwar Cysat (Londres: Revista *Drama*, out. 1938).

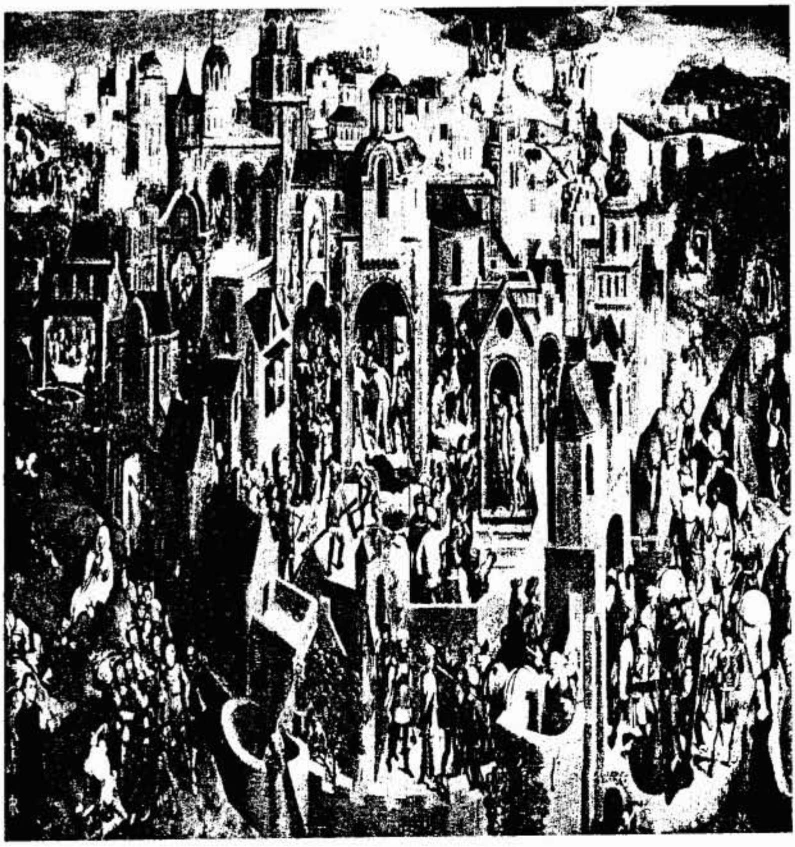

1. St. gegen den Mühlenplatz
3. St. gegen den neuen Platz
2. St. gegen Weggen.
4. St. gegen den Kornmarkt

Ampliação do esboço da praça do mercado do vinho em Lucerna, situado no centro da ilustração ao lado.



Palanque onde foi representado
O mistério da paixão em Valenciennes.

A paixão, de Memling (Pinacoteca de Turim).

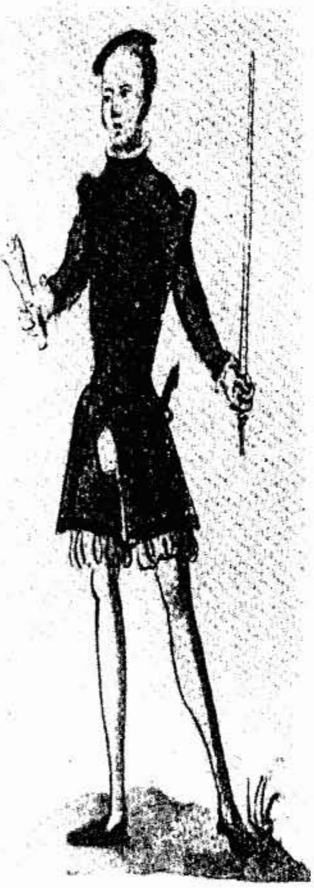


Uma cidade inteira mobilizada para um ritual místico: era isso que acontecia na preparação e na realização final dos Mistérios e dos Milagres. Uma cidade inteira que participava através de seus artesãos e artistas na montagem e na execução dos cenários e das maquinarias, indispensáveis, estas, para que todos os efeitos dramáticos pudessem ser convenientemente apresentados: a representação dos pecados e de seus castigos, a magia do Bem premiado, exigiam uma atuação de realismo absoluto, chegando às vezes a excessos prejudiciais aos atores. Um ator crucificado, no papel de Cristo, foi esquecido na própria cruz; os pecados da carne eram mostrados em sua evidência real; o fogo do Inferno podia às vezes queimar quem nele entrasse ou saísse, etc.

A Igreja fechava os olhos frente a situações escabrosas, desde que elas tivessem uma função mística e educativa, também porque os atores eram amadores absolutos, se não diletantes, embora conduzidos por alguém que tinha a função de manter a disciplina do espetáculo (tanto do ponto de vista do respeito ao texto como da ação).

Os espetáculos tinham uma freqüência de público avaliada entre cinco e oitenta mil pessoas (algo que dá o que pensar se nós observarmos os borderôs atuais), que pagavam seis denários para entrar e doze para os lugares de honra. A receita da célebre representação de Vallenciennes, em 1547, dá os totais seguintes para as vinte e cinco jornadas:

Receita	4.681 libras	
	+ 727 "	(venda de material)
	5.408 "	
Despesas	- 4.179 "	
Lucro	1.229 libras[9]	



O diretor no espetáculo sacro (miniatura da *Paixão*, de Vallenciennes, 1547).

---

[9] Dados fornecidos por L. Dubech, *Histoire générale illustrée du théâtre* (Paris: Ed. Librairie de France, 1931), p. 85.

É difícil, para nós, comparar as libras de 1500 com o real dos nossos dias. O que vale é ter a noção clara de que aqueles espetáculos eram organizados e administrados com critérios muito parecidos com os de hoje, com a diferença de que naqueles tempos dois fatores fundamentais estavam presentes: fé e sentido de coletividade.

Coletividade: uma palavra que nesta conversa vai aparecer muitas vezes. Acho que já ficou claro que não se pode falar de TEATRO esquecendo para quem ele foi pensado e apresentado. Todos os grandes períodos da dramaturgia refletem constantemente, ou provocam, a presença de uma multidão ansiosa para participar catarticamente. Hoje esta ansiedade – ou melhor, anseio – é resultante de paixões presumidamente místicas (credos paralelos ao catolicismo) ou de entusiasmos de auto-identificação com situações de caráter antagonicamente dramático (futebol, boxe, basquetebol, voleibol, etc.); ou então de exibições públicas de tradições deturpadas pela exploração turística (o carnaval, por exemplo) ou de oceânicos shows de rock. Assim como o fiel da Idade Média era envolvido pela força dramática do que ele via e ouvia, hoje o torcedor se identifica mitologicamente com o herói esportivo que ele eleva a espelho do que gostaria de ser.

STREHLER

> A idéia de um teatro popular foi um belíssimo sonho. Mas, [...] como todos os sonhos, comportava uma boa parte de ilusão; [...] temos que convir que no mundo atual, frente à sociedade de consumo e à comunicação de massa, só poderá existir um teatro de elite. O que eu quero dizer é que o teatro não pode atuar sobre dez mil pessoas assim como um jogo de futebol.
>
> A maneira de reformular um teatro popular não é reunir multidões, mas dividi-las; não para realizar celebrações, mas para situá-las num movimento dialético.[10]

Quem não assistiu às multidões que viajam para a Basílica de Aparecida, ou às de pentecostais ou "universais" que lotam estádios de sessenta mil ou mais lugares, nunca poderá compreender que aquilo que movimenta esses "fiéis" é a necessidade de ter alguém que fale deles, de seus problemas, dando-lhes esperanças e catarses.

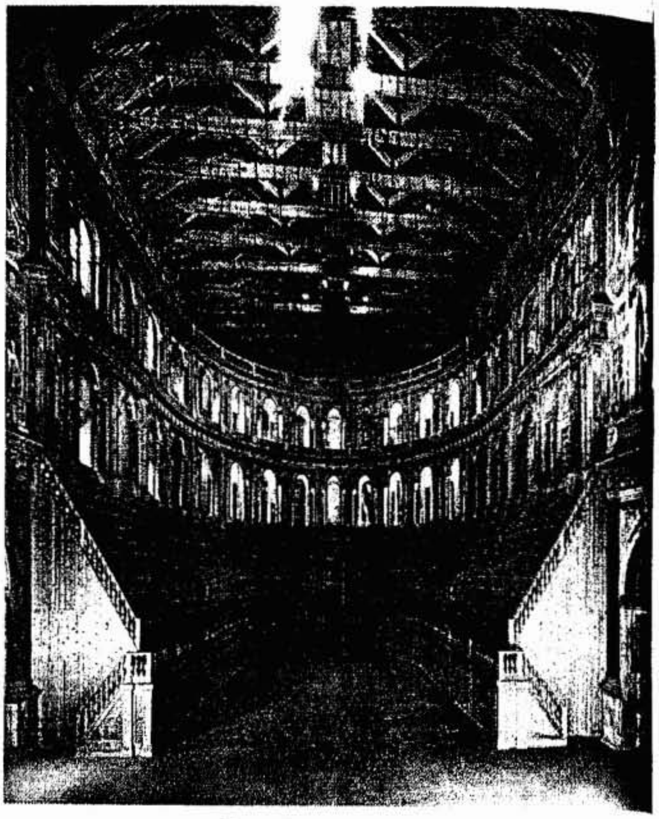
---

[10] Giorgio Strehler, *Per un teatro umano* (Milão: Feltrinelli Editore, 1974), p. 146.

Romain Rolland

> Vocês querem uma arte do povo? Antes de mais nada procurem ter um povo.

O espaço cenográfico que se organiza em volta de uma multidão é irrepetível e todavia concreto, pois se organiza gerado por uma energia coletiva.



Teatro Farnese, em Parma.

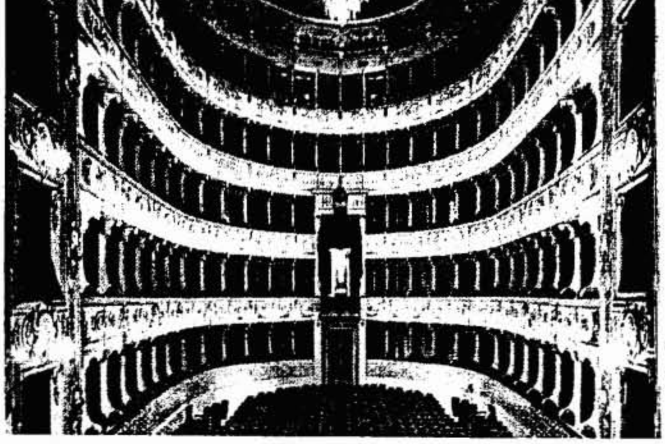
PENSO QUE O PÚBLICO do teatro elisabetano, assim como o do curral espanhol – e dando um salto de alguns milênios, o grego –, deixava-se envolver pela dimensão histórica ou mitológica que o espetáculo propunha.

Mais uma vez a idéia da coletividade está presente.

A partir do momento em que a dramaturgia decai (na transição da Idade Média para o período humanista e deste para o Renascimento), deixando o campo livre aos arquitetos e aos grandes cenógrafos, o edifício destinado a uma sociedade compartimentada por setores permite a realização – graças também à fraca presença de autores – de espetáculos visualmente extraordinários onde a presença da "magia" sobrepuja o "milagre" e a complacência literária com a falsa mitologia se contrapõe ao "mistério".

Quando a coletividade deixa de ser o alvo da dramaturgia, o teatro caminha para um tipo de espetáculo dirigido a uma sociedade nobre ou burguesa. O teatro morreu?

Teatro Regio, em Parma.



O teatro vive de crises, principalmente quando se envolve em complacências intelectuais desligando-se da realidade social.

Se na rua os comediantes populares encaram sua profissão como um fator crítico antagônico à autoridade que explora e engana, então o verdadeiro teatro surge de uma revolta que, por outro enfoque, deve ser considerada cultural: será um teatro altamente satírico e agressivo, que chamará a atenção da Igreja e da nobreza. Mas o processo será irreversível também porque sua linguagem foi antitética às reuniões acadêmicas dos palácios.

ANTONIN ARTAUD

> [...] depois de Meyerhold e Appia poderemos dispor de uma cenografia arquitetônica utilizável não somente em profundidade mas também em altura, permitindo atuar num espaço de massas e volumes e não mais sobre superfícies planas e de perspectivas artificiais.
> [...] é o ator, com seus gestos, seus movimentos e seu olhar, que estrutura o espaço e lhe dá vida.
> Vejam os clowns, eles constroem o cenário com a direção de um olhar.
> É necessário compreender o texto em sua cor e vê-lo em suas dimensões, seu nível, seu volume, suas perspectivas, sua específica densidade.
> O cenário será estruturado pelas próprias personagens [...] por paisagens de luzes em movimento interceptando objetos e máscaras em perpétuo movimento.[11]

A CENOGRAFIA É UMA arte descartável, como, aliás, a interpretação do ator. O que sobra depois que um espetáculo termina são aqueles espelhos quebrados que povoam magicamente as salas de espetáculo vazias, algumas fotografias, às vezes uma gravação e, infelizmente, as coletâneas de maus críticos que, estas sim, permanecem no tempo para confundir os incautos.

---

[11] Entrevista a Raymond Cognat publicada na revista *Comoedia* em 1923, *apud* Danièle Pauly, *Théâtre anné 20 – La rénovation scénique en France* (Paris: Norma Édition, 1995), p. 215.

Não há dúvida de que a cenografia é uma arte; mas é uma arte como a dos pedreiros que edificaram belas igrejas românicas, como a dos serralheiros espanhóis, como a dos tecelões de todas as latitudes do mundo. É arte que se dá pela posse de uma técnica segura que permite criar uma linguagem independente de teorias ou de fatores pessoais. Nesse sentido, o cenógrafo é um homem da arte, não necessariamente um artista. E é nisso, parece-me, que reside a sua grande força poética, porque, à diferença daqueles pedreiros, artesãos e ourives, seu produto é aleatório e circunstancial, indispensável e inútil ao mesmo tempo.

As exposições de cenografia, os livros a ela dedicados, documentam, na melhor das hipóteses, o aspecto formal de uma idéia que somente foi viva no momento em que alguém – dono provisório das palavras do autor, acionado por um mutante que dele se apoderou provisoriamente – integrou-se ao espetáculo, iluminado pela presença de um público ansioso por participar de um acontecimento previamente orquestrado.

A cenografia e o figurino têm uma vantagem sobre os outros aspectos do espetáculo que, uma vez acabado, é irrepetível: o projeto, o desenho, o croqui sobrevivem, mas, por estarem separados do espetáculo propriamente dito, assumem as características das artes plásticas; admiramos então, se for o caso, a elegância de uma gravura, a criatividade de uma roupa, a beleza pictórica de uma prancha: quer dizer, criamos uma memória fictícia do que talvez possa ter sido um espetáculo e emprestamos ao TEATRO uma dimensão estética, suporte de seus valores poéticos e históricos; a crônica do espetáculo morreu e os aspectos complementares do texto inicial assumiram valor anedótico.

SE AS CONDIÇÕES de produção de um espetáculo nos permitissem acompanhar todos os ensaios, perceberíamos que os espaços destinados ao movimento dos atores constituem-se no denominador comum de nossos gráficos; perceberíamos que a tridimensionalidade do palco altera-se pelo deslocamento das personagens que – elas e somente elas – determinam o desenho final de nosso cenário.

Se..., se..., se... Infelizmente isso acontece muito raramente; deveremos, portanto, tentar "ver" e, conseqüentemente, "traduzir", descobrindo que o belo traço, o desenho elegante, a organização formal passam a ser secundários em relação à inevitabilidade de uma interpretação correta. Quero dizer secundários, pois somente assumirão importância na fase conclusiva do projeto, assim como um texto poético rascunhado num papel qualquer assume sua forma definitiva numa bela página tipográfica.

Quando sentamos na frente da prancheta, a tendência instintiva é a de organizar um bom desenho, algo formalmente satisfatório, como se o resultado final de nosso trabalho devesse corresponder ao de um artista plástico: essa forma de iniciar ou conduzir nosso trabalho constitui-se num equívoco. O cenógrafo não é um artista plástico, da mesma forma que o projetista de um carro de Fórmula 1 não é um corredor: o projetista deve saber tudo do corredor e deve fornecer, para a execução do projeto, todas as condições para que o piloto possa se realizar, e com segurança, em sua atuação.

Numa mesa-redonda no SESC Vila Nova, meu colega José de Anchieta me perguntou por qual motivo, num artigo que eu tinha escrito, afirmei um tanto categoricamente que a cenografia tinha morrido.

Pode ser uma afirmação drástica mas sua origem está no fato de constatar diariamente que a cenografia é vista ainda hoje como um elemento decorativo, alienado do sentido profundo do texto, ignorante de todas as afirmações que a definiram e as revoluções que a modificaram. Acho realmente que a cenografia que se preocupa em imitar a natureza, a realidade cotidiana, sem colocar entre seus olhos e o que deve ser interpretado um filtro que transforme o que está sendo visto em intuição vibrante, não tem direito à existência. A magia não é malabarismo, a alta acrobacia técnica só tem valor como instrumental. Claro, a cenografia continua vivendo, mas não lá onde perdeu seu espaço – o teatro dramático – e sim lá onde dela se necessita por motivos inevitáveis: o teatro musicado, a ópera, o show. Aqui também, porém, ela nunca será, a não ser que haja uma exigência específica, uma manifestação de habilidade isolada, pois deverá servir a uma ação da qual será suporte, enriquecendo-a.

Um dos fatores que mais refreia a criatividade de um projeto é a dificuldade em superar a hostilidade inicial entre a superfície do papel onde traçaremos nossas primeiras linhas e o espaço tridimensional que virá a ser ocupado por nossas idéias: raciocinar em três dimensões e desenhar em duas.

Desenhar: por quê? Já me perguntaram se para ser cenógrafo é necessário saber desenhar, parece até uma pergunta cretina; parece não: é, porque supondo que alguém queira partir logo de um projeto tridimensional (o que aparentemente, só aparentemente, eliminaria o desenho inicial) também aí deverá desenhar os elementos do cenário nas proporções e na escala correspondentes à sua realização.

Um dos segredos para "ver" além da bidimensionalidade do papel está em não olhar para ele ou então criar uma neblina dentro da qual tentaremos identificar planos e estruturas, cores e climas. Esta neblina pode representar para você o espaço impalpável da tridimensionalidade do palco: é lá que você deve tentar ler seu cenário como se surgisse progressivamente, dimensionando-se; como um escultor, trabalhando um bloco de pedra, tenta ver sua obra naquela massa compacta.

Precisa não ter medo do espaço; precisa tentar mergulhar nele procurando identificar seus valores e as sugestões que dele podem derivar.

O material de desenho é importante para poder traduzir em linha, cores ou sombras nossas idéias, mas acho que se pensarmos em materiais nossa tarefa ficará potencializada: quero dizer, deixar que a matéria aceite ou não ser utilizada por nossa imaginação.

Esse jogo de propostas e solicitações, recusas e confirmações, nos levará a compor nosso espaço cênico, a articulá-lo, a fazê-lo viver.

Às vezes um pequeno detalhe pode nos conduzir para um grande projeto. Eu gosto muito (hoje) de rabiscar em traços miúdos para depois ampliá-los por meio do xerox ou do *scanner*, até o máximo possível; aí eu começo a ler tentando traduzir meus hieróglifos: muitas vezes descubro caminhos que estavam escondidos em meu subconsciente e que, desvendados, me levam a resultados imprevistos. Acho que é preciso saber ler, tanto nas entrelinhas do texto quanto nas áreas intrincadas de nossos primeiros rascunhos, atuar como amantes atentos às reações de nosso ente amado: teatro é amor, antes de tudo, paixão arrasadora feita de ódio e violência, tempestades e calmarias, revelações e medos, descobertas e fulgurações.

A CENOGRAFIA É UM PRODUTO que só uma vez será usado; usado para um, e um só, espetáculo. Não importa se este permanecerá em cartaz um ano ou cem; num determinado momento tudo terminará e do que aconteceu somente sobreviverá a vaga, e cada vez mais vaga, lembrança de algo que foi belo como um amor antigo do qual somente sobrou uma foto esmaecida, o desenho de um gesto no espaço, a entonação de um adeus, a vaga rememoração de um som, de uma luz, de um consenso; flor ressecada entre as páginas desbotadas de um livro de poesias envelhecidas.

UMA CADEIRA SOZINHA no meio de um palco vazio, na penumbra ou iluminada por um único projetor, é tão dimensionalmente dramática quanto um ator que, em silêncio, olha para o horizonte de sua personagem.

Uma cadeira solitária, abandonada num canto qualquer de um tablado, tem a mesma força sugestiva de um rabisco de um dos tantos Bibbiena.

Um palco vazio, sem nem uma cadeira, está tão carregado de potencialidades dramáticas quanto um livro cujas páginas ainda não tenham sido folheadas.

Entrar num palco vazio é penetrar num mundo de espelhos quebrados. O grande problema é reunir os fragmentos numa forma lógica e coerente, porque as possibilidades são infinitas, as linguagens múltiplas, as teorias assustadoras, os temas ilimitados e principalmente porque as personagens, que nessas infinitas combinações vão entrar, terão, por sua vez, ilimitadas possibilidades de interpretação crítica.

A cenografia é matéria elaborada, filha do racional e da criatividade; a interpretação dramática é a somatória de uma matéria bruta (o ator) que, emprestando a um mutante (a personagem) sua estrutura, acaba sendo modelada e organizada numa forma final – não definitiva – a serviço da palavra. O ator, como a madeira, a cola, o prego e a pintura, nada mais é senão uma soma de materiais equivalentes aos necessários para se realizar um projeto cenográfico.

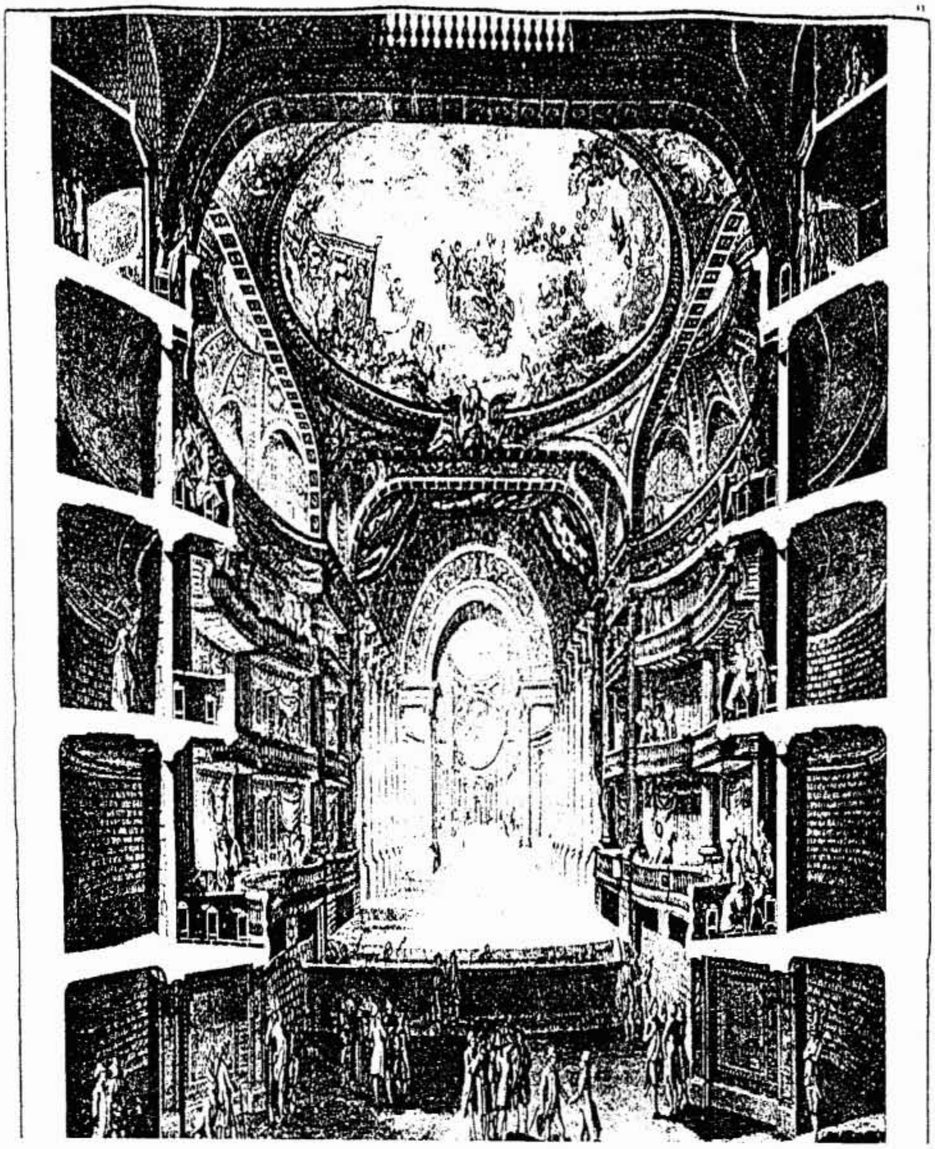
A cenografia age como uma personagem silenciosa, polivalente e polimórfica; pudica mas sem preconceitos, carregada de mistério e todavia inteligível, orgulhosa mas não agressiva, tranqüila e acolhedora.

Tranqüila porque não se impõe, acolhedora porque hospeda idéias, problemas, denúncias, sempre se moldando à proposta do momento, imoralmente entregue a quem a solicite adequadamente.

A palavra cenografia foi sinônimo de grandiloqüência visual, de processos espetaculares, de mágica transformista: a descoberta da perspectiva levou-a para os caminhos ilusórios da tridimensionalidade, a pintura a fez ganhar uma profundidade naturalista e o construtivismo, aliado à pintura, a levou a níveis de riqueza interpretativa e formal antes disso nunca imaginados.

Mas afinal o que é cenografia: personagem, decoração, pintura tridimensional, arquitetura abstrata, linguagem pós-moderna, rompimento de barreiras espaciais em benefício de linguagens herméticas?

Grande Teatro de Bordéus.



SE OLHARMOS um palco pela primeira vez (um palco tradicional como, por exemplo, o Teatro Municipal do Rio de Janeiro ou de São Paulo), teremos a sensação de que as dimensões que apresentam são intransponíveis e nos sentiremos tragados por espaços traiçoeiros. Foi o que senti quando, pela primeira vez, entrei em contato com o palco do Teatro Scala de Milão: uma boca de cena de 16 metros de largura por 10 metros de altura, uma área interna de aproximadamente 900 m^2 e uma altura até o urdimento de mais de 25 metros.

ANDRÉ BARSACQ

Falando do diretor:

> Como o arquiteto, é o criador. Ele dá estilo ao edifício: ele é o mestre de obras que distribui as funções, coordena os esforços e suscita a contribuição individual. Como o arquiteto, também ele é um colaborador. Seu trabalho pessoal se enxerta no seio de um trabalho de conjunto. Ele pertence a uma equipe. O seu esforço deve estar em harmonia com aquele de todos os artesãos do espetáculo.
> [...] Se vocês querem que eu sintetize numa frase a definição do que é a encenação eu direi: a encenação é a criação de um mundo (mundo de cores, de gestos, de luzes, de ritmos, mundo espiritual e mundo plástico) potencial no texto, no qual é necessário fazer penetrar o espectador de forma imperceptível e para o que é necessário facilitar-lhe o acesso.[12]

É inevitável concordar com ele, mas considerada a postura dos jovens diretores atuais, para evitar dilatar o ego deles, eu não diria que o diretor é um criador; preferiria usar para ele a palavra "intérprete", usada no sentido que se poderia atribuir a um Champollion, o homem que conseguiu interpretar e traduzir para nós o sentido dos hieróglifos egípcios.

VOCÊ JÁ PENSOU na importância de uma tonalidade? Na violência dramática que uma cor desequilibrada pode provocar? Reflita sobre as tonalidades interpretativas de uma frase ou de um verso e tente traduzi-las em termos de atmosfera colorística.

---

[12] Em A. C. Gervais, *op. cit.*, p. 64.

Se observarmos a linguagem pictórica dos séculos seguintes à descoberta da perspectiva, poderemos constatar que aparecem novos critérios na composição da arquitetura e das paisagens, explorados até o limite de suas possibilidades. As telas, os painéis, as paredes ganham nos óleos e nos afrescos profundidades tridimensionais, substituindo filosoficamente a perspectiva dos bizantinos e da Idade Média, que coloca em evidência as personagens mais importantes, dando ao ambiente uma dimensão de segundo plano.

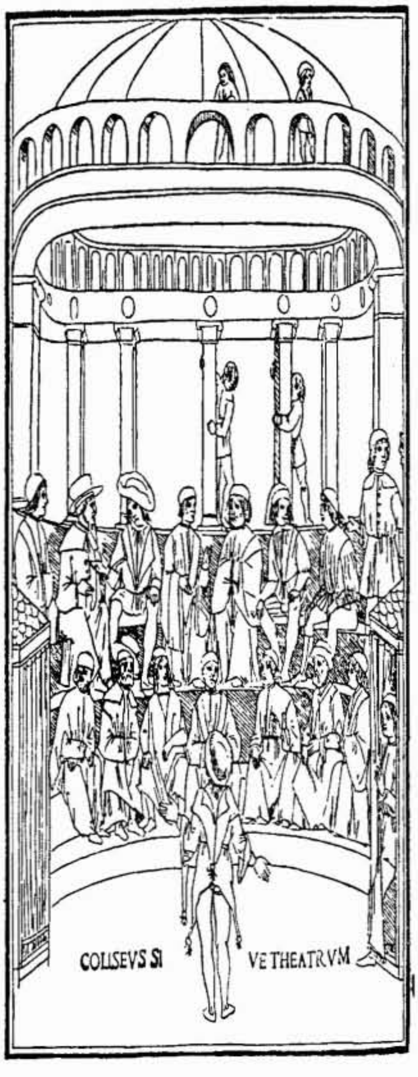
Parece-me que esse novo instrumental, que substitui as conceituações anteriores, não somente seduz como corrompe, pelos exageros nos quais os artistas menores caem, na preocupação de dramatizar cada vez mais os temas tratados: céus repletos de anjos, santos, virgens, todo-poderosos vistos com o olhar de um fiel que, ajoelhado rezando, atreve-se a espreitar de baixo para cima as faiscantes imagens de paraísos ainda não alcançados. É fácil reparar na pintura, principalmente do século XVII, que a tendência dos artistas é emprestar dramaticidade às personagens retratadas, usando um recurso que o cinema empregará mais tarde ao colocar a câmera no chão. Essa pintura, que, em muitos casos, não passa de um medíocre exercício de habilidade, é comparável ao fenômeno da perspectiva pictórico-operística que, mal interpretando as visões criativas de grandes cenógrafos como Bibbiena e utilizando de forma simplória a linguagem da pintura acadêmica, lotou os depósitos dos teatros líricos de composições mediocremente realistas, embora de alta habilidade técnica, alienadas do verdadeiro sentido de uma proposta musical ou poética.

VITRÚVIO

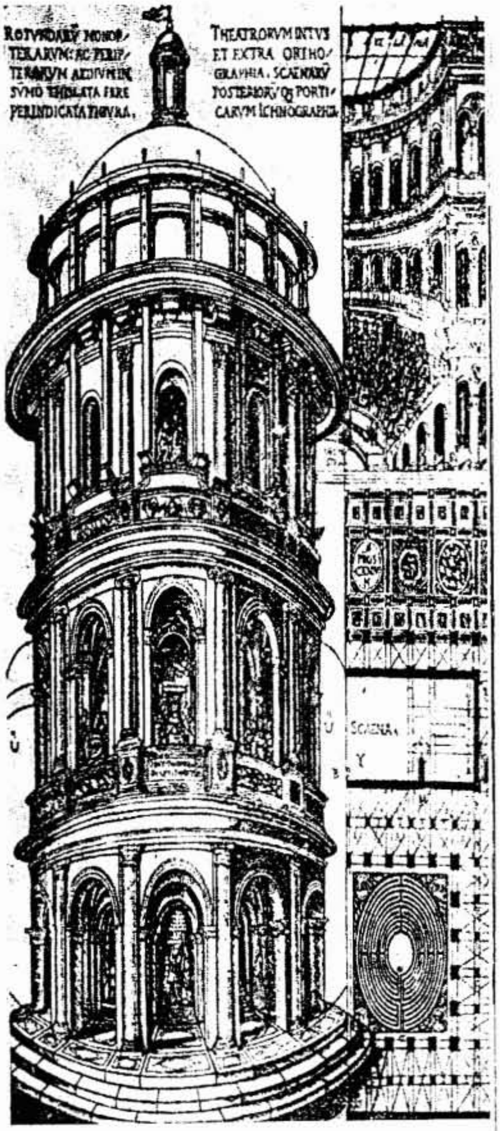
A acústica no edifício teatral:

> Constroem-se vasos de bronze proporcionais às dimensões do teatro; essa proporção deve ser tal que, quando bater neles, dêem um som com intervalo de quarta e quinta entre um e outro, realizando assim toda a gama cromática, até a oitava dupla.
>
> Esses vasos devem ser colocados respeitando uma proporção musical entre os assentos do teatro, dentro de pequenos espaços, de forma tal que não toquem nas paredes, mas que tenham em volta deles e por cima um espaço vazio; é necessário que sejam postos de cabeça para baixo e que do lado frontal à cena sejam suspensos à altura de meio pé nos cantos [...]

Essa disposição dos vasos de bronze fará com que a voz chegue do palco como de um centro e se espalhe em círculo, bata nas cavidades dos vasos e seja mais clara e amplificada, segundo as consonâncias e a relação que o seu movimento terá com alguns dos vasos [...] Para executar todas essas coisas com exatidão, é necessário olhar no fim do livro a imagem que Aristoxènes[13] desenhou seguindo as regras da música, e na qual ele dividiu todas as modulações em geral com um trabalho e uma habilidade singulares.[14]


COLISEVS SI
VE THEATRVM

Reconstituição do Teatro Coliseu feita em Veneza, 1497, conforme descrições de Terêncio.

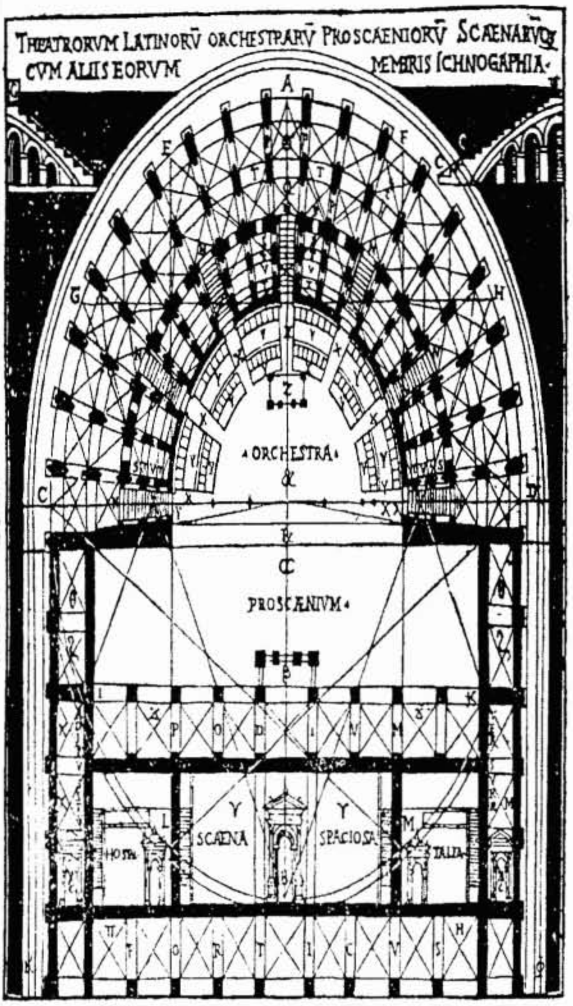

THEATRORVM INTVS
ET EXTRA ORTHO/
GRAPHIA. SCAENARV
POSTERIORV QS PORTI/
CARVM ICHNOGRAPHIA
SCAENA.

Reconstituição do teatro romano Cesariano feita em 1521, conforme descrições de Vitrúvio.

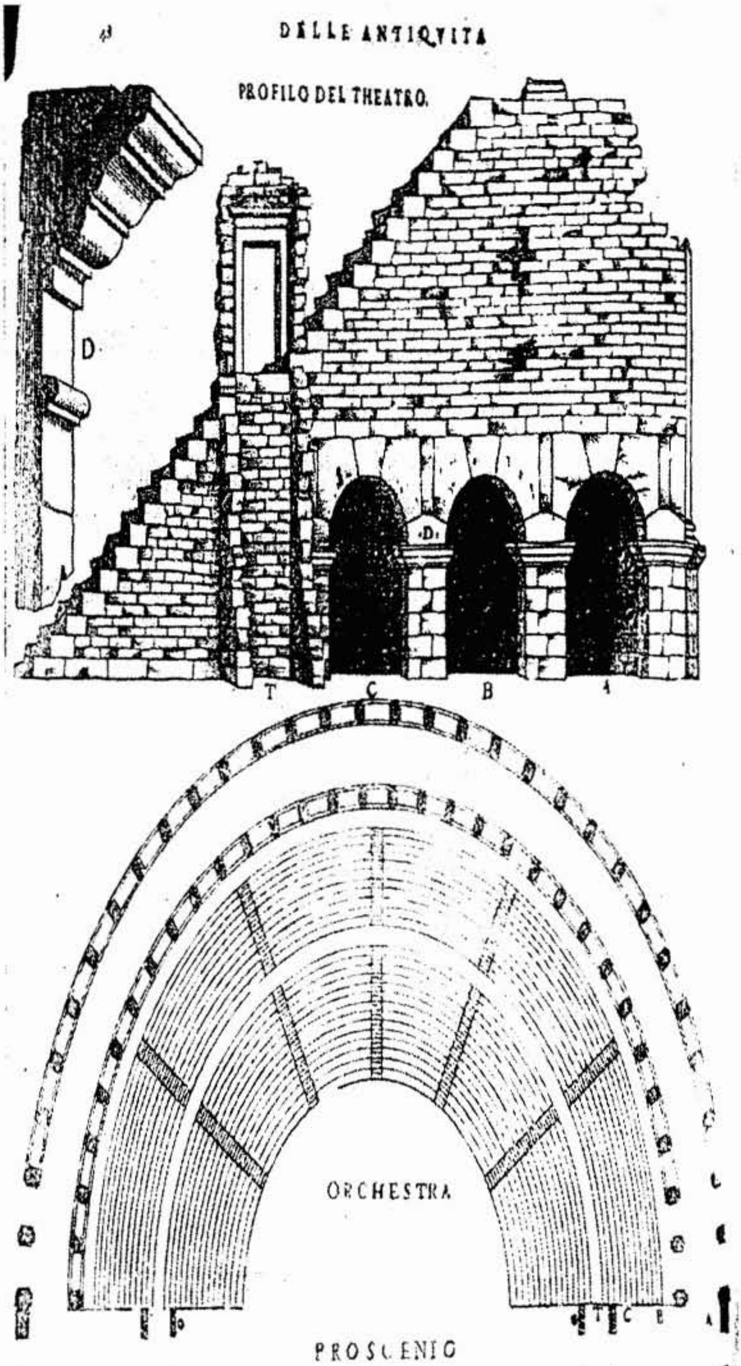
---

[13] Aristoxènes de Taranto (século IV a.C.): estudioso grego da técnica e da teoria musical.

[14] "De l'architecture, IV, 5", cf. Grobert, *apud* Odette Aslan, *op. cit.*, p. 490.


THEATRORVM LATINORV̄ ORCHESTRARV̄ PROSCAENIORV̄ SCAENARVQ̄
CVM ALIIS EORVM MEMBRIS ICHNOGAPHIA
ORCHESTRA
PROSCAENIVM
SCAENA
SPACIOSA
HOSPITA
TALIA

Planta do teatro romano Cesariano
feita em 1521, de acordo com descrições de Vitrúvio.


DELLE ANTIQVITA
PROFILO DEL THEATRO.
D
T
C
B
A
ORCHESTRA
PROSCENIO
PVLPITO
SCENA
PORTICO

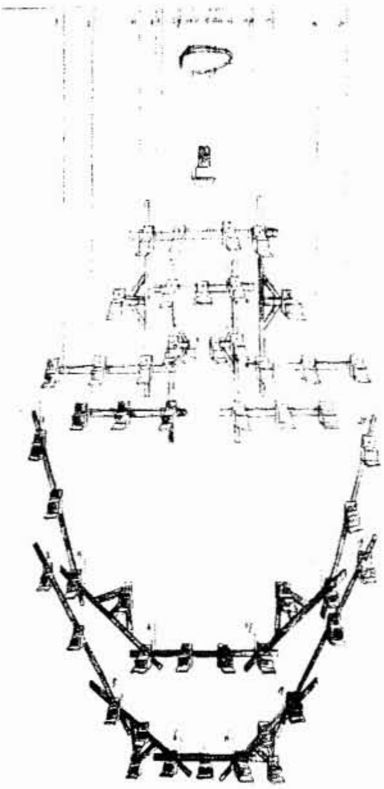
Planta e lateral de teatro romano da Antiguidade,
segundo Serlio, 1545.

O TEATRO COMO EDIFÍCIO sempre foi a resultante de uma postura coletiva (mística, estética, social, cultural, etc.). Assim aconteceu com os gregos; com a arena e o edifício teatral romano – que embora superficialmente seja derivado do grego, serve a outras finalidades (ao espetáculo pornográfico, às atelanas, aos combates dos gladiadores ou ao sacrifício dos cristãos) –; com a Igreja Medieval, lugar perfeito para se assistir ao maior drama da cristandade, a missa, e ponto de partida para o renascimento do teatro pós-medieval; com o teatro humanista (uma sala no palácio de um nobre onde acadêmicos e poetas apresentam suas obras para uma platéia esclarecida); com os teatros da Renascença que, provocados pela descoberta da perspectiva, são estruturados tecnicamente para poder realizar o que o público pede ansiosamente: a mágica dos enganos, não esquecendo que essa mágica deve ser posta a serviço do Príncipe, para o qual está reservado na platéia o lugar visualmente mais perfeito. Instintivamente, os arquitetos coordenam, em volta desse lugar – que será definido como o *ponto de vista do príncipe* –, os setores destinados às várias categorias sociais. Nos séculos seguintes, os grandes edifícios destinados aos espetáculos serão estruturados assim como os conhecemos na definição de *teatro all'italiana*: platéia, camarote, frisas, balcões e galeria superior, não esquecendo de reservar para o príncipe o camarote central. É fácil portanto constatar que o edifício induzido por valores místicos ou de exaltação coletiva, onde a visibilidade é perfeita para todos, é substituído por uma nova arquitetura teatral solicitada pela paixão do *surpreendente*, da *magia*, do *engano*: torna-se evidente então que, sempre, o edifício é conseqüência de um planejamento posto a serviço de uma paixão, um credo ou uma conveniência.

Nota: os recentes edifícios teatrais paulistanos (de 3.000 a 5.000 lugares, entre pessoas sentadas ou em pé) são o exemplo melancólico da ausência de motivações profundas (a não ser as comerciais); os investimentos faraônicos visam mega-retornos, assim como os das gigantescas basílicas católicas destinadas a receber oceânicas multidões.

Quando a dramaturgia foi a expressão dos valores mais altos do destino do homem, o edifício teatral se estruturou como um espaço (aberto ou fechado) capaz de contê-la e a ela subordinado. Quando, como hoje, essa dramaturgia somente vive do passado, a arquitetura teatral, desmotivada e incompetente, oferece seus serviços ao supermercado da diversão.

A história tem aspectos curiosos, parecendo às vezes querer desmentir afirmações que até me parecem óbvias. A título demonstrativo, reproduzo aqui, numa tradução aproximativa – pois o texto original está em italiano de 1700 –, a orgulhosa afirmação do diretor de um edifício teatral na região da Emília (Itália):



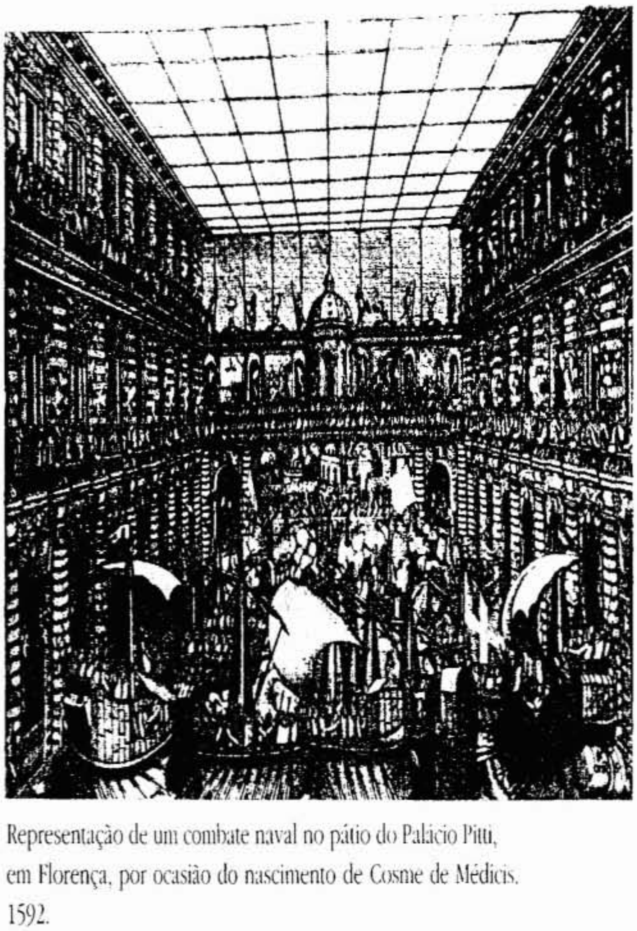
Maquinaria teatral para um espetáculo do Teatro Farnese.

> Por que mais uma vez eu falo de nosso teatro, que sem exagero pode hoje em dia predominar sobre todos os mais famosos da Itália? O senhor não poderia acreditar que em tão pouco tempo ele tenha sido reconstituído. Sua rápida e bela metamorfose pareceu a nós mesmos um prodígio. Todo seu palco foi reconstruído de cima a baixo, e engenhosamente preparado para qualquer jogo de máquinas, de forma que nada mais pode impedir um valente poeta de colocar em seus dramas tudo quanto de mais maravilhoso ele possa imaginar, certo de que no nosso palco será realizado.
>
> Nós podemos, do superior Céu,
> Fazer com que na terra Deuses desçam;
> Nós podemos do negro Inferno,
> Fazer os Deuses chegar das profundezas.

Nós podemos do instável elemento
Das ondas imitar o movimento:
Dominar os Deuses e o Rei do Mar
Com nossa sabedoria.[15]

Este texto desmente em aparência uma afirmação anterior, na qual é dito que toda mudança e toda conquista de caráter técnico ou tecnológico só pode ser conseqüência das propostas dramatúrgicas do autor: esta é uma verdade indiscutível. Todavia, se pensarmos no frenesi criativo determinado pela presença de arquitetos, engenheiros e técnicos teatrais (maquinistas), que os levou, num período de dramaturgia enfadonha, e também depois, a dominar os palcos com suas invenções e mágicas, a ponto de despertar a atenção de um público desinteressado por textos nos quais a palavra predominava, é fácil compreender o entusiasmo das afirmações do responsável pelo Teatro Ducal de Parma.

E a título de exemplo, para bem entender o entusiasmo de quem sabia realizar *milagres* teatrais, e o sucesso que esses milagres conseguiam com o público, cito aqui o relato de um determinado tipo de espetáculo: uma *naumaquia*:[16]



Representação de um combate naval no pátio do Palácio Pitti, em Florença, por ocasião do nascimento de Cosme de Médicis, 1592.

---

[15] Em Giampietro Tintori (org.), *I teatri di Parma: "dal Farnese al Regio"*, coleção I Grandi Teatri Lirici (Milão: Nuove Edizioni, 1969), p. 73.

[16] Combate marítimo entre seres humanos e monstros.

Um verdadeiro triunfo alcançou a cena inicial da naumaquia com a aparição de Netuno: uma vez "liberada a última esquadra dos participantes do torneio", querendo que o combate fosse na água, fez-se ruidosamente irromper na platéia o mar, cujas ondas agitavam o palco, despertando um autêntico pânico entre os presentes. O susto transformou-se de imediato num encantamento quando, como se arrastados pela corrente, avançaram, na direção do palco do Rei, sete monstros marinhos que carregavam nos ombros os cavalheiros.

Depois de um feroz e heróico combate, Júpiter, tendo se convencido da equivalência do valor das duas esquadras, mandou parar a luta e retirar os monstros. As águas, por meio de engenhosas e louvadíssimas máquinas, num instante, assim como tinham irrompido dos depósitos, desapareceram, deixando o palco seco como no início do quadro.[17]

ENRICO PRAMPOLINI

[...] Nesses últimos trinta anos aconteceu uma revisão total dos problemas que dizem respeito à técnica e à arte da direção teatral. Aliás, pode-se afirmar que a evolução da cenotécnica alcançou resultados artísticos e técnicos essenciais, os quais às vezes até se substituem (como no teatro russo e nas revistas de grande montagem) à interpretação. Isto demonstra como a cenotécnica é uma arte de criação e não de interpretação, fecunda de meios de expressão e de valores sugestivos, capacitada para potencializar ao máximo o espetáculo.

Os mestres que contribuíram com suas teorias e experiências para fazer renascer o interesse em torno da direção teatral e valorizar a cenografia são conhecidos no mundo inteiro. Quem não conhece a influência do futurismo italiano e a obra do nosso Ricciardi, de Antoine e Jacques Copeau, de Gordon Craig e Reinhardt, de Stanislavski e Meyerhold, de Tairov, etc., com seus seguidores diretos ou indiretos? Esses mestres deram vida e substância à agonizante "cenografia", preparando o surgir da "cenotécnica".

Esses diretores, de fama mundial, alcançaram resultados surpreendentes alimentando-se nas bases dos mais característicos e fundamentais períodos históricos do teatro, desde o grego até as representações dos mistérios sacros, desde a Commedia dell'Arte até o teatro shakespeariano.

---

[17] Em Giampietro Tintori, *op. cit.*, p. 75.

Os epígonos, ao contrário, os atuais exponentes da nova cenotécnica, passando pela avaliação pictórica e construtiva dos russos e as arquiteturas espaciais-cromáticas dos futuristas italianos, orientaram suas próprias buscas e experiências – principalmente a novíssima geração italiana – para a "cenoplástica" com o apoio totalitário da arquitetura.[18]

Em contraposição ao teatro europeu de 1400, o teatro italiano da Renascença tem uma dramaturgia assinada por seus maiores poetas e literatos. Os espetáculos são apresentados em teatros de mansões senhoriais e neles atuam eruditos amadores e os primeiros atores profissionais.

Cenografia e figurinos obedecem a critérios de suntuosidade; para isso contribui a recente invenção da perspectiva, que vem para revolucionar os critérios do cenário construído, permitindo criar ilusões de profundidade, volume e magnificência arquitetônica com o desenho, a pintura e o sombreado realizados numa superfície plana; sem falar das facilidades que espontaneamente se criam para a mudança rápida de um cenário para outro.

Essa "arte" – é o caso de dizer espetacular – será codificada – e de forma clara e exata – por homens do gabarito de Serlio e Sabbatini.*

A perspectiva, esta grande constatação filosófica, dominará até as primeiras décadas do século XX os critérios dos projetos cenográficos, numa visão continuísta e acomodada dos entusiasmos renascentistas, com o agravante da intervenção de um nefasto academicismo oitocentista, que busca a transposição fotográfica de um realismo privado de suas potencialidades poéticas.

Todavia, deixando de lado as considerações negativas determinadas pelas mediocridades dos epígonos dos grandes mestres do século de ouro, é fundamental – principalmente para se ter um domínio completo da nossa profissão – não somente conhecer a fundo as regras que regem tal técnica, como também saber apreciar a lição do passado e a beleza da obra de tantos criadores que, além de compreender os mágicos mistérios do espaço teatral, eram também esplêndidos artistas plásticos.

---

[18] Enrico Prampolini, "Scenotecnica", em *Quaderni della Triennale* (Milão: Ulrico Hoelpi Editore, 1940), p. 5.

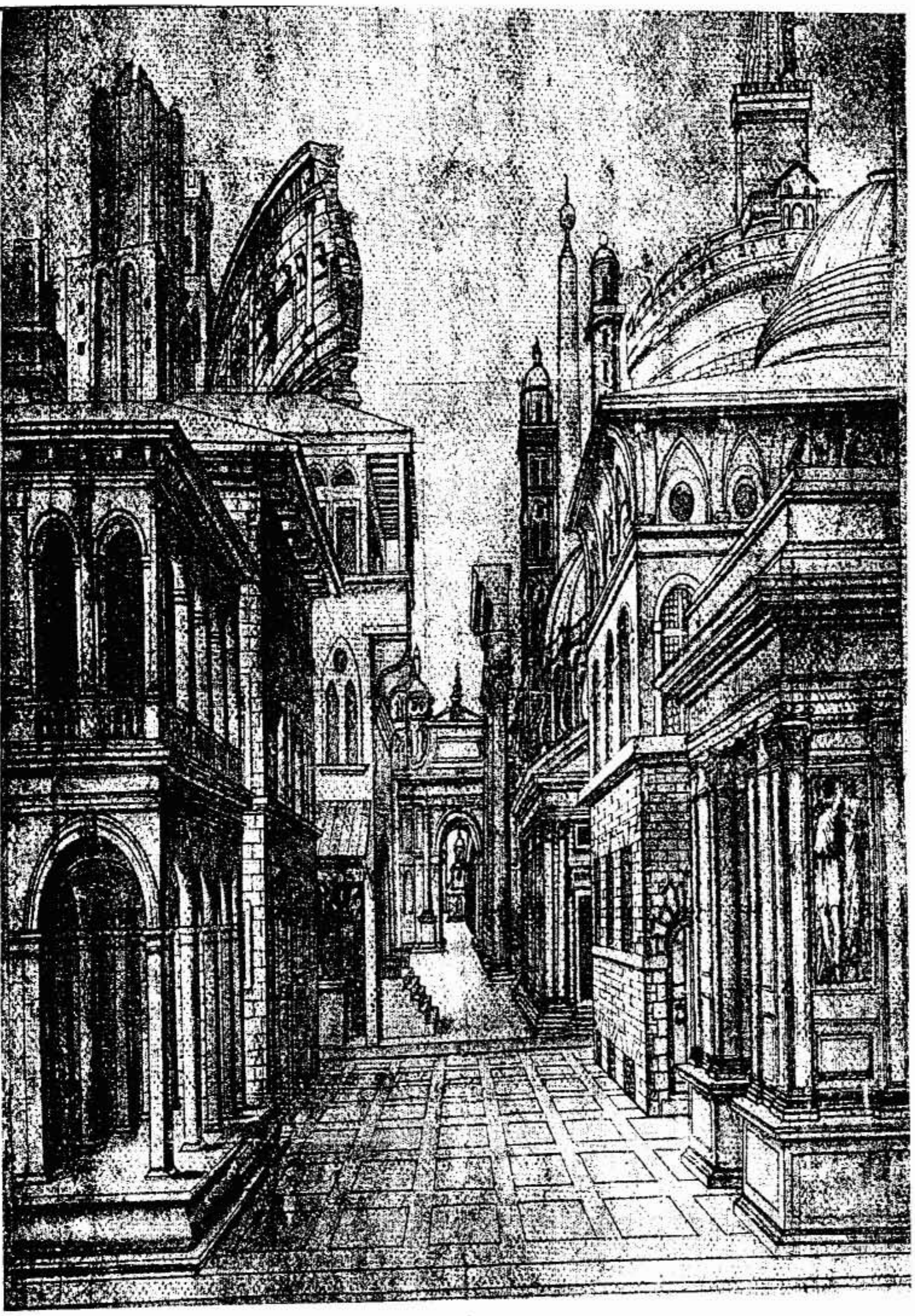
* Ver índice onomástico.

SILVIO D'AMICO

> Este é o grande acontecimento novo, o fim do século XV: a ressurreição dos deuses, retorno pagão às alegrias da terra, "renascimento". Nossos pintores, redescobrindo as leis da perspectiva, estão inventando aquela cenografia que conseguirá maravilhar a Europa dos séculos vindouros. Os olhos da multidão, redescobrindo a felicidade das linhas e das cores, pedem espetáculos; e os portentosos artistas que já os estavam fornecendo nas "representações mudas" (ou quadros plásticos vivos) de caráter sensualmente pagão, embora o assunto fosse cristão, põem à disposição das representações teatrais seus "engenhos" mecânicos. Diz-se, e é verdade, que entre o fim do Quatrocentos e o início do Quinhentos os melhores, entre os dramas ainda chamados sacros, são os anônimos; assim como o vivaz *Milagre dos três peregrinos*, como as piedosas e fabulísticas aventuras das perenes heroínas virtuosas e perseguidas, Uliva, Rosana, Stella. Mas no fundo o que mais vale neles é sua função de "libretos", de pretextos para a visualidade: e não somente pelos numerosos elementos espetaculares que eles contêm – como por exemplo na Santa Uliva, onde há uma guerra, uma caçada, um carrossel, etc. – mas pelos abundantes *entremezes* (entreatos) de natureza coreográfica e alegórica, que com prazer muitas vezes assumem, sobrepujando o texto, um papel preponderante.
>
> [...] Frente à técnica infantil do teatro da Idade Média, que confunde o drama com a narração dialogada, mostrando tudo em cena, os humanistas descobrem que o drama não conta mais uma história mas representa uma crise.
>
> [...] uma única ação, portanto, um herói representado não mais em toda a sua vida mas no seu momento culminante, um único lugar, uma única rotação do sol. A ampla imaginação medieval é repudiada como bárbara: justamente no momento em que os pintores e os cenotécnicos oferecem aos dramaturgos subsídios visuais e maquinarias e invenções até então nunca vistos, capazes de fornecer ao poeta todas as liberdades e possibilidades, o humanista fecha-se nas fórmulas da antiguidade clássica e as propõe e impõe como modelos absolutos.[19]

---

[19] Silvio D'Amico, *Epoche del teatro italiano* (Florença: G. C. Sansoni Editore, 1954), p. 25.



Baldassare Peruzzi (Siena 1481-Roma 1536). Desenho arquitetônico para uma perspectiva de cena (Florença: Galeria Uffizi).

Este texto, tão elegante na sua clareza, nos faz refletir sobre a situação do teatro contemporâneo. É fácil identificar, na maioria dos "grandes" espetáculos aos quais somos obrigados a assistir, a grandiloqüência visual, às vezes até com bom gosto, em detrimento de textos de alta categoria. A diferença comparativa está no fato de que hoje – quando o progresso tecnológico se sobrepõe à cultura – ninguém mais é capaz de realizar aqueles "milagres" (cuja tecnologia era herdada dos navios) que funcionavam na base da criatividade e da força braçal e eram postos, na maioria dos casos, a serviço de uma dramaturgia menor. Hoje tenta-se o "visual" servido por recursos grosseiros (fumaça, por exemplo, ou luzes violentamente coloridas e não complementares) para disfarçar a falta de cultura ou a incompetência interpretativa.

CADA VEZ MAIS, a cada dia que passa, em todos os meus momentos de reflexão, o sentido profundo do teatro (um sentido que, como a arte, é quase impossível definir) me perturba como um texto poético escrito em caracteres hieroglíficos que não consigo decifrar. Sei que o teatro de verdade, o TEATRO, só existiu quando temas que transcendiam o cotidiano agitaram os espaços a eles destinados; sei que esses temas sempre foram épicos, desfraldando a dimensão do supra-humano para uma assistência que precisava se reconhecer na dimensão de um destino do qual participava, consciente ou inconscientemente. A Igreja Católica se deu conta disso muito bem, explorando o medo de um inferno ou a esperança de um paraíso.

Paisagem cenográfica: um único dente, iluminado pelo céu da boca.

Definições:

1) *Il nuovo Zingarelli – Nuovo dizionario della lingua italiana*

CENOGRAFIA – Arte da invenção e desenho dos cenários.

CENÓGRAFO – Realizador dos croquis teatrais executados normalmente por um pintor ou um arquiteto.

2) *Novo dicionário Aurélio*

CENOGRAFIA – Arte e técnica de projetar e dirigir a execução de cenários para espetáculos.

CENÓGRAFO – Especialista em cenografia. Cenarista.

3) *Larousse du XX siècle*

CENOGRAFIA – Conjunto de telas pintadas, estruturas e praticáveis que decoram a cena de um palco. "Os cenários, outrora secundários, ocupam hoje um lugar importante no sucesso de um espetáculo" (citação anônima).

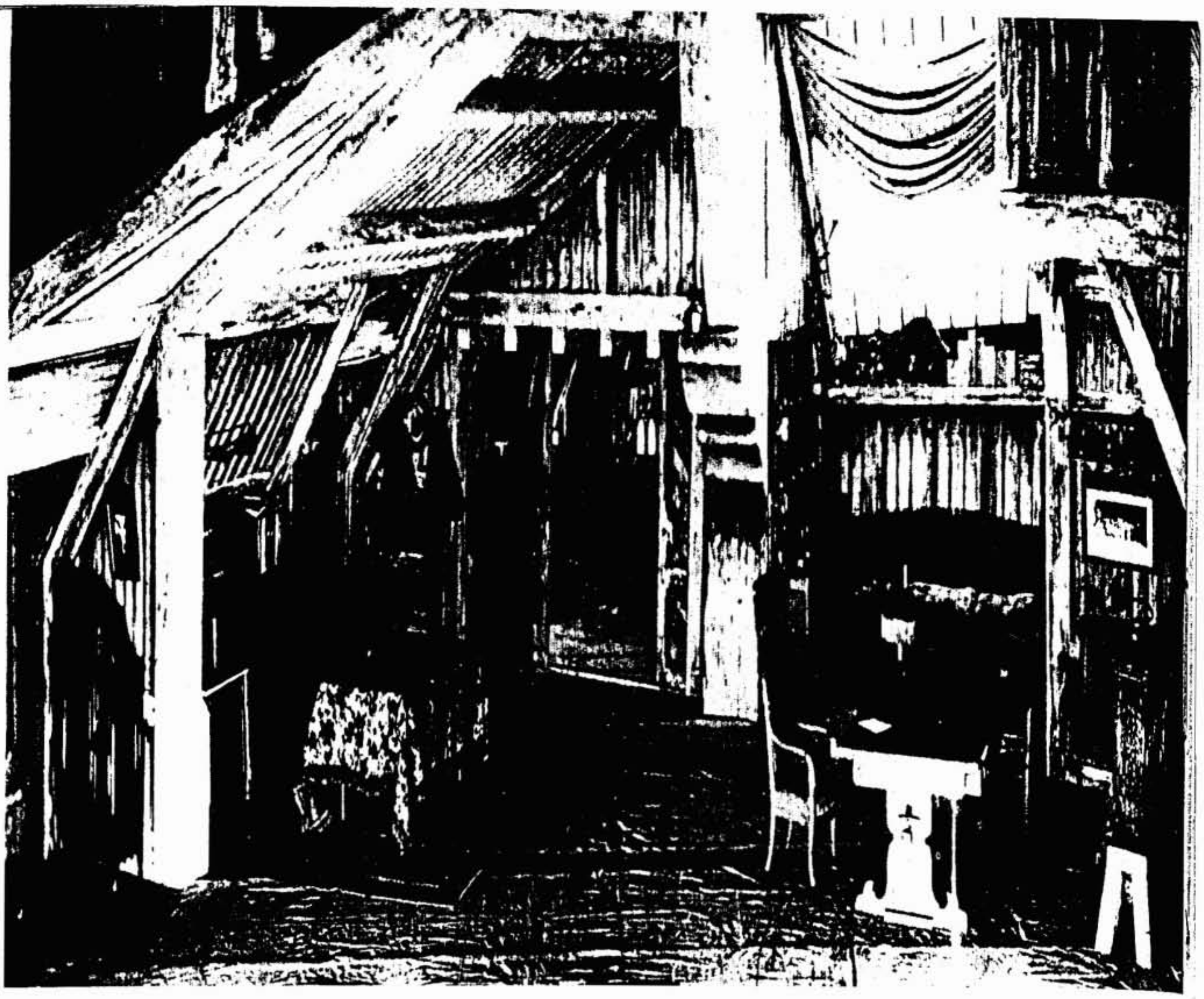
4) *Littré – Dictionaire de la langue française*

CENOGRAFIA – s.f. – 1. Termo de pintura. Arte que consiste em desenhar os edifícios, os lugares, as cidades, etc. em perspectiva, quer dizer, com as diminuições e encurtamentos que a perspectiva determina, em oposição à iconografia e ortografia, que são planos puramente geométricos nos quais a perspectiva não é obedecida. 2. Especificamente: arte de pintar as decorações cênicas. 3. A própria realização, os objetos representados, a cenografia de um palácio e de seus jardins. 4. Termo de alvenaria: arte de representar (em escala) um edifício em relevo cujo nome é maquete.

É fácil deduzir, lendo essas definições, como as idéias em relação à cenografia e ao teatro (pelo menos por parte dos eruditos) são atrasadas e inexatas. Não há dúvida de que algo do que está dito nestas definições é correto, embora se apóie em uma visão hoje ultrapassada. Uma definição atual da cenografia não poderia se furtar a relacionar esse substantivo feminino a todas as revoluções que modificaram os rumos do teatro neste século; assim como não poderia ser ignorada a evolução fulgurante da tecnologia que pôs à disposição dos projetistas de cenários possibilidades até então inesperadas. Não que esses recursos tenham enriquecido esteticamente os projetos, pois simplesmente permitiram que um artista de verdade viajasse em seus momentos de criatividade (a técnica deverá sempre ser um meio e não um fim).

A REVOLUÇÃO realista de Antoine, antagônica e polêmica em relação ao deletério classicismo da cenografia do século XIX, impõe um cenário construído (isto não tem nada a ver com construtivismo) cujo realismo exigiria até hoje a montagem de um set cinematográfico. Antoine chegou a colocar em cena, para um espetáculo que apresentava um texto de Zola, um boi de verdade, esquartejado. Só que Antoine esqueceu, ou não quis se dar conta, que a partir do momento em que um objeto real é colocado no palco, ele perde automaticamente sua verdade cotidiana para entrar no plano poético da interpretação.

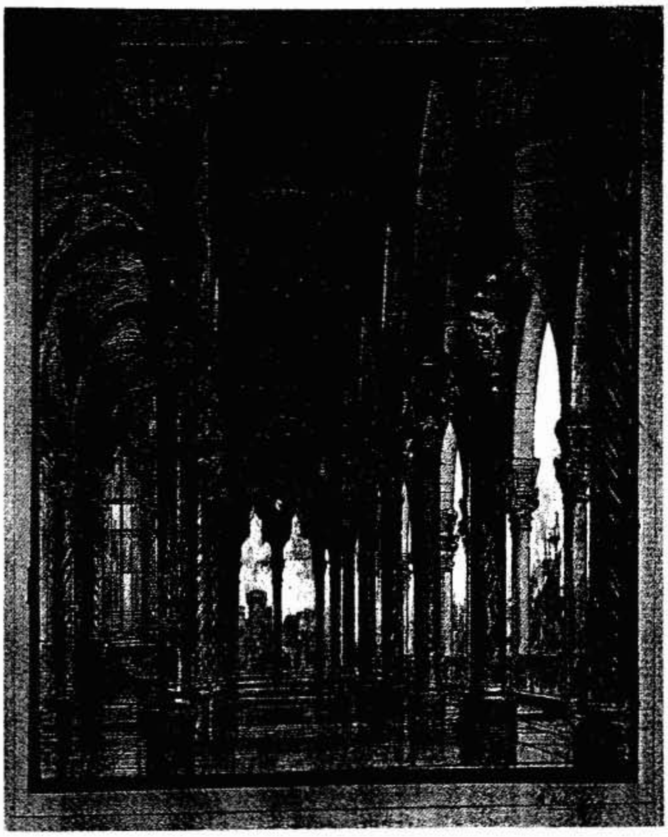
Portanto, o parêntese de Antoine, que utilizou todo tipo de material para alcançar sua finalidade, não vingou. Mais uma vez papel, pano e madeira reassumiram sua função básica, independentemente das intervenções estéticas de Craig e Appia. O que mudou na verdade não foram os materiais, e sim a linguagem. Não mais se reproduziu fiel e academicamente um capitel, uma arcada arquitetônica, uma paisagem romântica, um jardim noturno: a presença irrecusável do impressionismo, do cubismo, do futurismo, etc. levou o projeto pictórico e sua execução para caminhos inesperados. Isso não impediu que fabricantes de



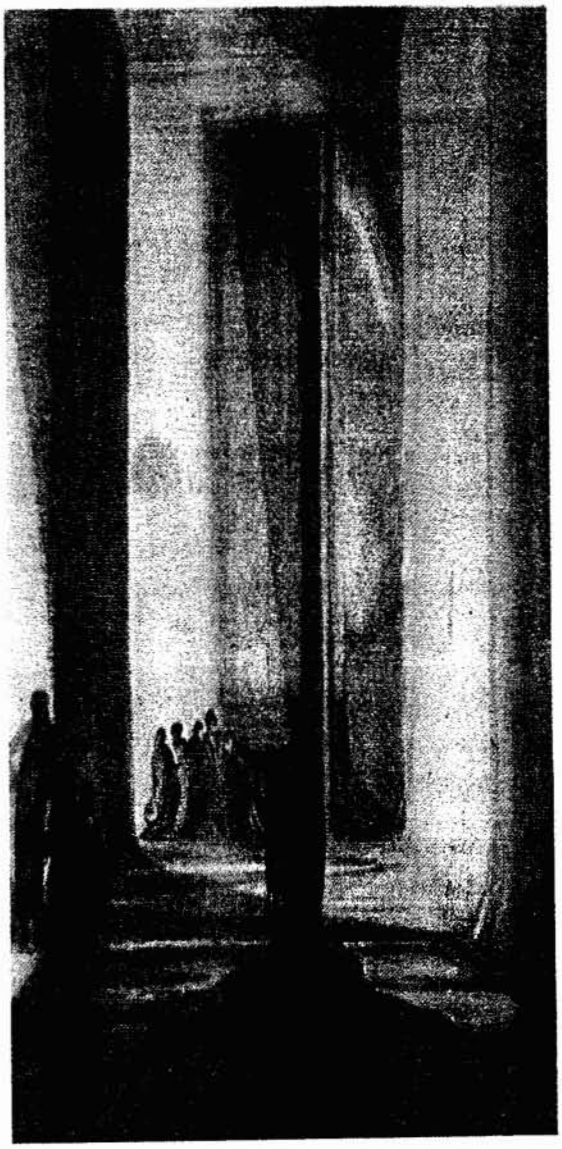
Antoine, cenário para *O pato selvagem*, de Ibsen, 1906.

cenários (e havia vários altamente especializados na técnica da pintura e da perspectiva arquitetônica e espacial) continuassem produzindo cenografias operísticas pomposas que, com uma despesa menor a cada nova realização, poderiam ser alugadas para os mais longínquos teatros de ópera que as solicitassem.

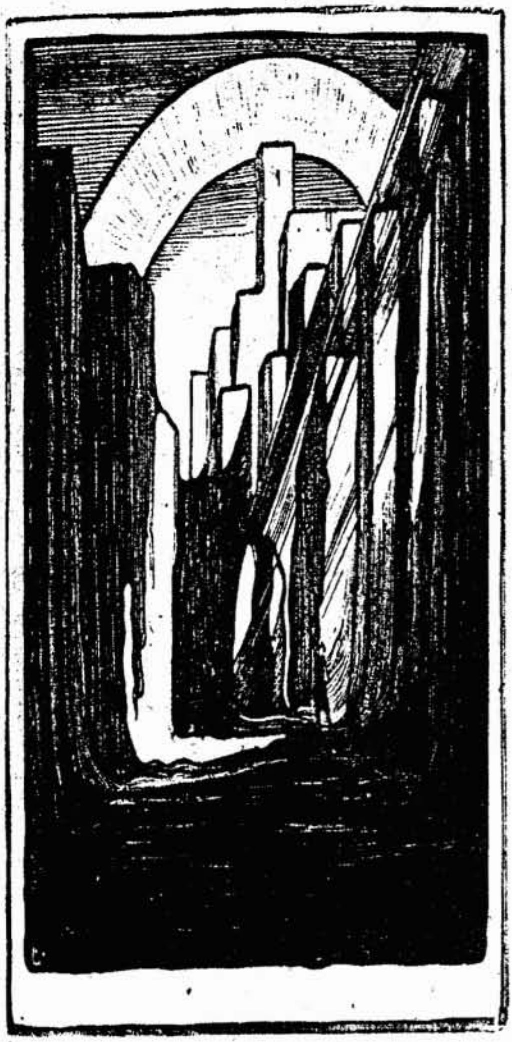
A busca de uma cenografia significativa num plano interpretativo tem seu ponto de partida, como falei, em Craig e Appia, mas eu acho que, além da presença dessas duas personalidades indiscutíveis, a própria dramaturgia e o grande diálogo das artes plásticas fizeram com que se percebesse que os materiais, até então empregados utilitariamente, tinham potencialidades expressivas. O ferro, os laminados, intervieram para dar respaldo e firmeza a uma cenografia que agora quase sempre se definia construtivista, utilizando o múltiplo poder tridimensional do palco. Meyerhold, Tairov, Piscator, Bragaglia, Caspar Neher, Jo Mielziner, Moholy-Nagy e outros, e seus seguidores, não poderiam ter realizado suas estruturas dramáticas sem o uso de novos materiais que, intervindo progressivamente nos palcos, foram exigindo uma experiência tecnológica por parte de quem deveria utilizá-los.



Edoardo Marchioro, a grande sala do castelo,
Otelo, Ato III, Milão, Teatro Scala, 1927-28
(Milão, museu teatral do Scala).

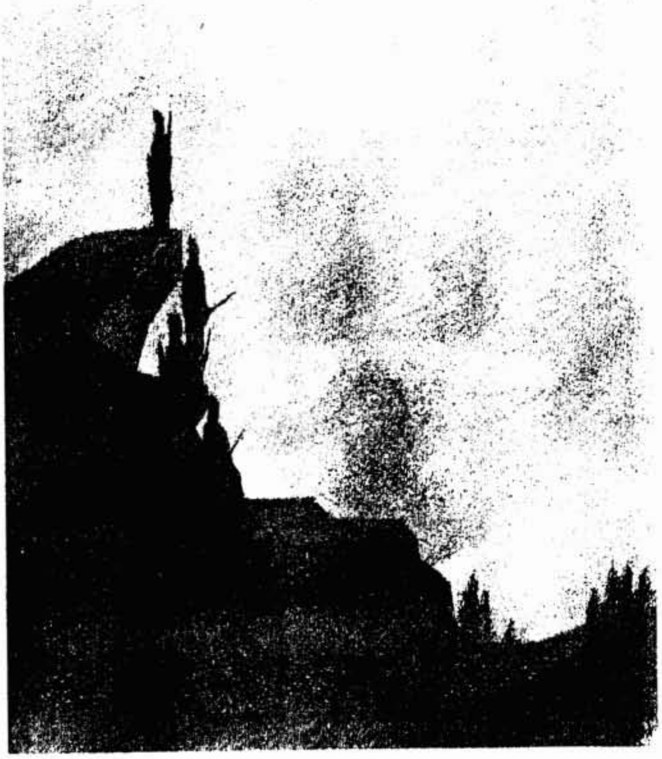


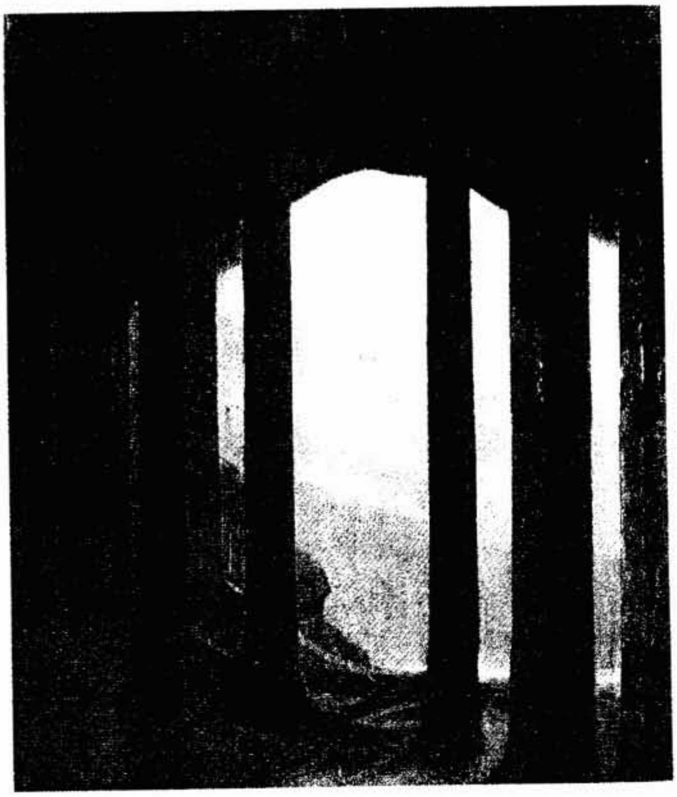
Gordon Craig, *Electra*, 1905.



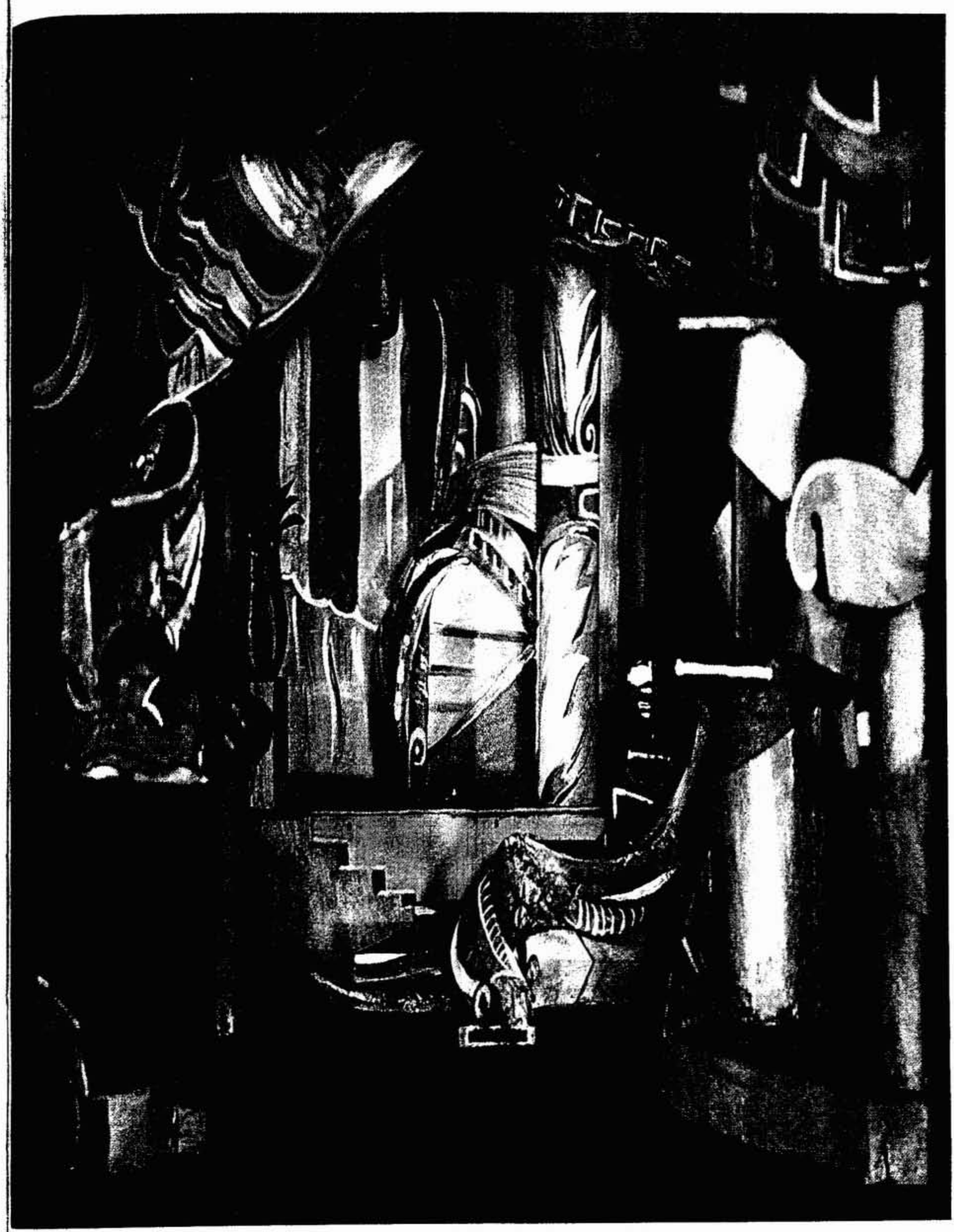
Gordon Craig, *In Italy*: desenho para uma cena, 1907.

Appia, esboço para *As valquírias* de R. Wagner, 1892.

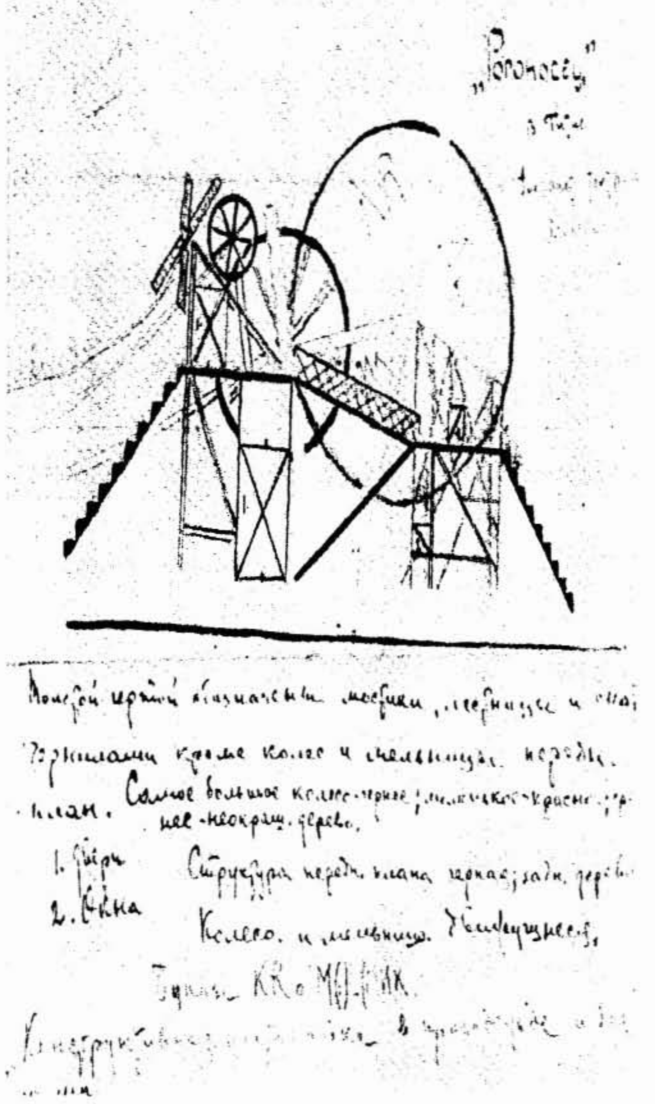


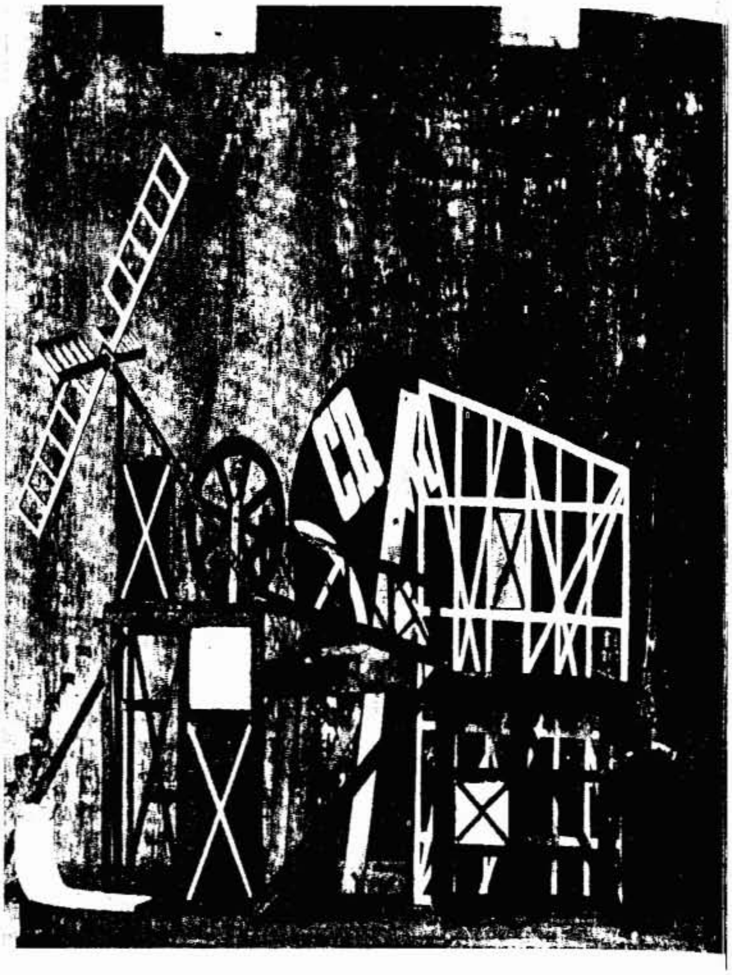


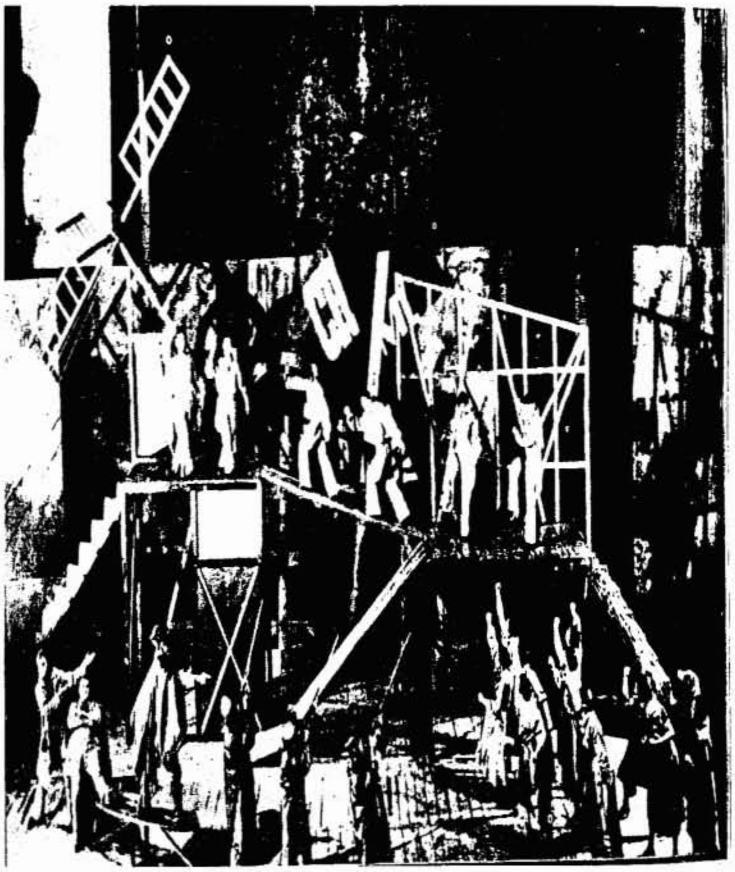
Appia, esboço para *Parsifal* de R. Wagner, 1896.



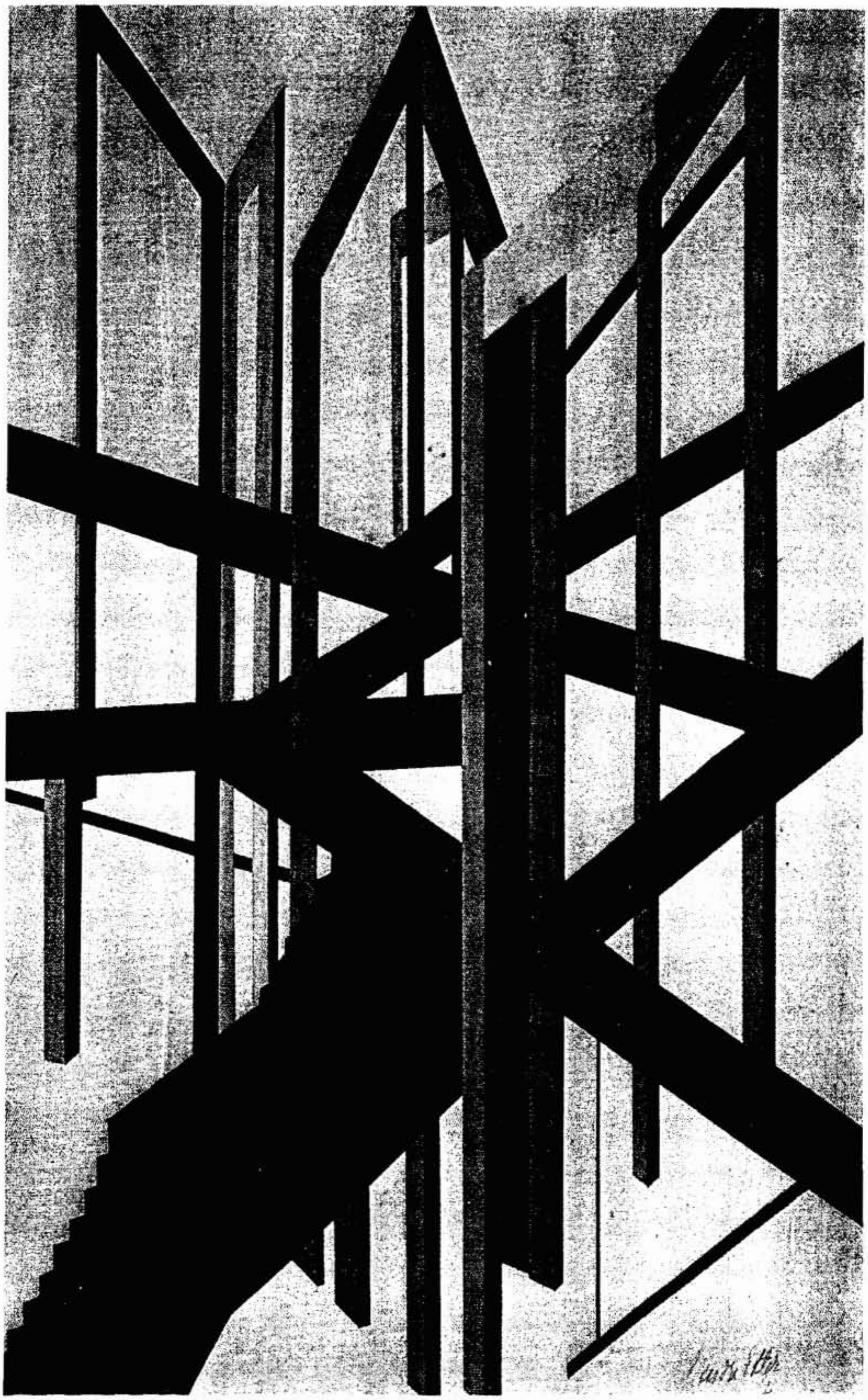
G. B. Jakoulov, *Princesa Brambilla*, de E. T. A. Hoffmann, direção de A. Tairov (Moscou, Teatro Kamerny, 1920).


„Рогоносец"
Самое большое колесо – черное; маленькое – красное; среднее – неокраш. дерево.
1. Двери
2. Окна
Структура передн. плана черная; задн. дерево
Колесо и мельница вращаются.





L. Popova, *O magnífico cornudo*, de F. Crommelynk, direção de V. Meyerhold, 1922 (Teatro do Ator).



A. Exter, estudo para um cenário construtivista, 1924 (Museu de Londres).

Hoje, quando todas as estéticas são utilizadas para a definição da linguagem de um espetáculo, papel, pano, madeira, materiais plásticos e metálicos, a holografia, o cenário projetado, derivados de petróleo e, muitas vezes, materiais recicláveis passam a ser complementos de tecnologias fornecidas pela informática, pelo cinema, pela televisão, pela química, etc. Num espetáculo como *Lanterna mágica*, de fama internacional, o que está sendo utilizado é basicamente vidro, espelhos, projeções frontais e retroprojeções, vídeo, cinema e técnicas eletrônicas. Os resultados, independentemente da qualidade da dramaturgia utilizada para justificar o grande espetáculo visual, são impressionantes.

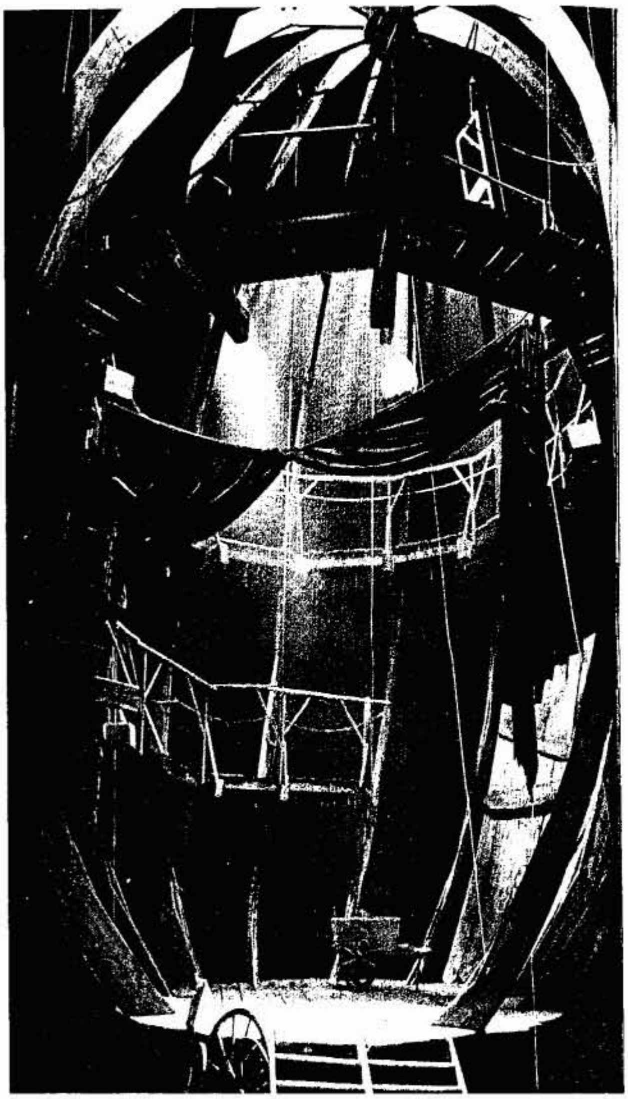
Aqui no Brasil não temos condições financeiras para sonhar tão alto. Mas a criatividade pode vencer a pobreza de recursos e, mais uma vez, os materiais dos quais dispomos (pano, madeira, papel, tintas, metais, laminados, tecidos, algum aparelho elétrico ou eletrônico, etc.) constituem-se na palheta básica para a nossa capacidade criativa.

JOSEF SVOBODA

Recomeço de Adão, porque aquilo que tenho de dizer neste último capítulo me parece indispensável. Se olharmos em volta de nós, poderemos perceber como a atividade do cenógrafo tem, dependendo dos países e de suas línguas, denominações diferenciadas. Os alemães e também nós usamos a palavra *Ausstattung*, quer dizer, *mise en scène*, nos países anglo-saxões fala-se de *stage-design*, os franceses usam a palavra *décoration*. Todas estas denominações relegam a colaboração do artista a uma única função de "emolduramento" da obra dramática, sem reconhecer nela

Josef Svoboda, Emil Radok, *O nascimento do mundo*, Expo/67, Montreal.

Josef Svoboda, *Os neófitos*, de Friedrich Dürrenmatt. Teatro Nacional de Praga, 1968.



um papel integrante. Mas se prestarmos atenção às experiências, à história do teatro italiano e de seus artistas figurativos, perceberemos que estes – por exemplo Serlio, Palladio, Galli Bibbiena – eram, na realidade e para todos os efeitos, co-autores: sem a intervenção deles o espetáculo não poderia expressar plenamente seu significado; sem seus "milagres" o teatro italiano não teria sido o que na realidade foi. Por essa razão comecei a usar a palavra *scenografia*, que me parece mais exata e mais significativa.

Em 1911 o escritor e pintor Joseph Capek afirmou: "A verdadeira sensibilidade moderna ama a velocidade. Diria que a velocidade da percepção transformou-se, para o homem de hoje, num valor estético". Se isto foi válido para a pintura de tantos anos atrás, o é agora e o será sempre mais para a cenografia, que age por meio da imagem cinética, que ocupa o espaço e o tempo variável. Naturalmente não podemos realizar sozinhos a cenografia: é necessária a colaboração de pessoas que tenham a mesma opinião sobre o trabalho de equipe em teatro, e que desenvolvam sua função de forma solidária, também do ponto de vista emotivo.

Na montagem de um espetáculo é indispensável uma percepção comum do espaço, do movimento, do ritmo e do tempo, porque exatamente nesta fase é que ficam determinadas a gradação e as mudanças, e se estabelece a relação de cada detalhe com o conjunto da ação teatral, com os objetos e os assuntos relacionados tanto à cena como às projeções cinematográficas. Não se pode programar uma montagem sem que haja um entendimento entre os vários colaboradores. Sempre pensei que a realização de um espetáculo teatral é como um ensaio de orquestra antes do concerto: para uma execução ideal, todos os músicos devem afinar perfeitamente seus próprios instrumentos, que depois irão tocar em conjunto conduzidos pela batuta do regente.[20]

REALIZEI TANTOS CENÁRIOS em minha vida que se conseguisse juntar toda a madeira que neles foi empregada (e que misteriosamente desaparece quando o espetáculo termina sua carreira, assim como as interpretações dos atores) poderia construir uma cidade. Talvez uma cidade teatral, com um teatro de madeira onde, em lugar de atores, atuariam marionetes e bonecos que, para dizê-lo com Jacques Chesnais,

---

[20] Josef Svoboda, *I segreti dello spazio teatrale* (Milão: Ed. Ubulibri, 1997), p. 169.

> prepararia o acontecer de uma nova forma dramática estruturada no passado mais longínquo [...] Essa tomada de consciência do sobrenatural e do abstrato que colocará as marionetes – teatro de expressão popular – no nível de uma Arte [...] com meios de evasão impossíveis de ser imaginados no teatro humano [...] Lá onde o homem não pode chegar, a marionete, liberada das leis humanas e de suas contingências, alcança níveis que somente o espírito pode alcançar e acompanhar, seguindo o caminho do sonho e da fantasia.

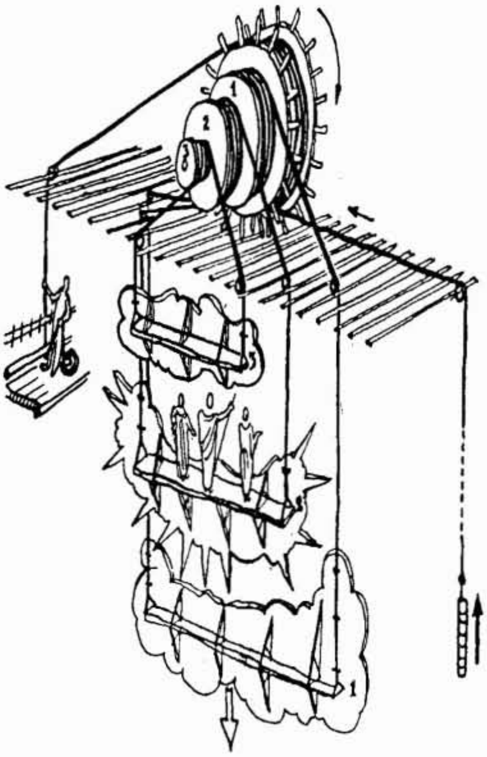
HOJE HÁ UM EQUÍVOCO lamentável sobre o sentido da palavra maquinista. Maquinista é confundido com carpinteiro, marceneiro ou contra-regra. O menosprezo pela importância da técnica no palco leva, também por razões de caráter financeiro, a juntar numa única pessoa várias funções, inclusive a do próprio maquinista que, pela falta de infra-estrutura técnica dos palcos atuais, praticamente perdeu as funções para as quais deveria estar habilitado.

Maquinista, na sua significação mais ampla, era um homem dotado de conhecimentos técnicos e criativos que faziam dele um instrumento indispensável para a realização de espetáculos que exigiam a criação de máquinas especiais. O maquinista poderia ser considerado como um engenheiro cujos desenhos de projetos eram entregues a carpinteiros especializados e técnicos diferenciados que os executariam sob sua supervisão. Quando garoto tive oportunidade de entrar num palco de teatro de ópera durante o trabalho de montagem de um grande espetáculo. Quando lá estava, chegou um senhor de sobretudo, luvas e chapéu-coco, que segurava nas mãos uma bengala, sendo cumprimentado por todos. Tudo isso e as polainas de seus sapatos atraíram minha atenção, o que me fez perguntar, intrigado e em voz baixa, para minha mãe: "Quem é esse senhor?". "É o maquinista-chefe", respondeu. Ele não pegava o martelo nem qualquer outro instrumento, só dava ordens e controlava a correta execução do projeto.

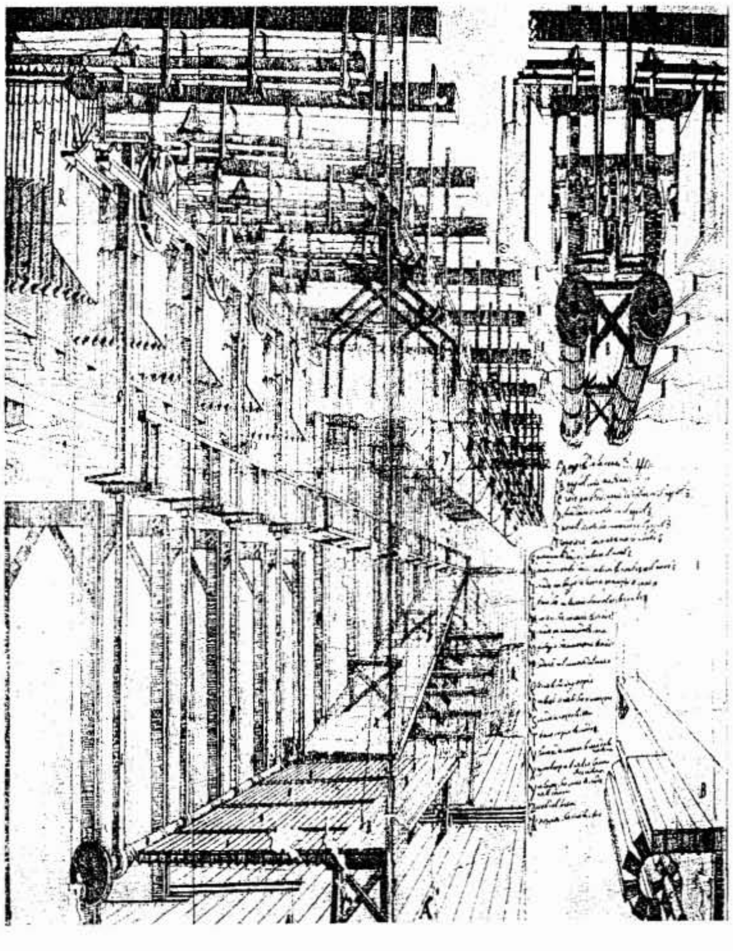
Um chefe-maquinista equivale ao comandante de um navio que deve saber quando e como manobrar suas velas, suas engrenagens, enfim, a parafernália de seu navio e a sua tripulação que, além de ser obediente, deve atuar de forma correta.

Essa relação com os navios tem longa data; ela nos chega desde a estrutura do palco grego que comportava máquinas e movimentos aéreos possíveis pela utilização dos mecanismos de comando das velas: cordas, cabos, cordoalhas, moitões, roldanas, alavancas, etc.

No fundo, nada mudou até hoje, a não ser a tecnologia que trouxe a eletricidade, a eletrônica e a informática. Mas durante séculos foram os braços das tripulações teatrais que transformaram com sua força os palcos em caixas mágicas.



Glória, conjunto de plataformas que descem e sobem no palco, movimentadas por sistemas de corda e tambores.



Maquinarias teatrais, glória, plataformas e passarelas (Teatro Farnese).

O palco, com seu instrumental, enriqueceu e embelezou os espetáculos teatrais a não ser quando, prepotentemente, sobrepujou-se a eles. A palavra, a beleza das significações foram, também dentro do processo polêmico contra o verismo e o mágico pelo mágico, assumindo um peso que libertará cada vez mais o espetáculo de malabarismos para os quais o cinema e a televisão têm mais competência e recursos.

Sobre o cenário, escreve:

> Em tempos idos os cenários eram definidos em função do número de "lugares" que eles contemplavam. Por "lugar" entendia-se uma fração do espaço da representação sublinhado ou posto em evidência por um elemento de cenário ou de material, e sobre o qual se fazia possível concentrar, num determinado momento, o interesse dramático. Era uma porta, uma rua, uma janela, um banco, etc. O cenário clássico comportava sete "lugares". A superfície do palco dividida por linhas paralelas à ribalta correspondia aos diferentes planos e por linhas perpendiculares ou oblíquas oferecia-se teoricamente o aspecto de um tabuleiro deformado pela perspectiva e do qual cada quadrado tinha um valor intrínseco mais ou menos importante. O "lugar de interesse principal", aquele no qual eram colocadas as cenas culminantes, estava no eixo do cenário em frente ao ponto. Era o lugar melhor iluminado, o mais igualmente identificável por todos os espectadores, aquele do qual a voz se expandia melhor.[21]

Num pequeno tratado de direção teatral editado em Portugal no começo do século, a movimentação das personagens é identificada por meio dos xadrezes do tabuleiro. Designam-se as colunas verticais, a partir da esquerda, pelas letras a, b, c, d, e, f, g, h; as fileiras horizontais, de baixo para cima, são numeradas de 1 a 8. Para fixar definitivamente o movimento dos atores, o diretor pediria que eles se deslocassem da casa 4f para a 7c, ou da 3d para a 2a, por exemplo. Simples e rasteiro.

Ainda hoje as expressões "direita baixa", "direita alta", "centro direita", "centro esquerda" – que mais parecem pertencer a jargões políticos – permanecem para simplificar um processo preliminar de movimentação que se preocupa mais com a aparência do movimento do que com a busca de uma resultante dinâmica ligada a uma correta interpretação do texto. (Para quem nunca ouviu estas expressões: olhando a boca de cena da platéia podemos observar suas duas laterais: a direita e a esquerda – alem do centro, claro. Baixa e alta referem-se à frente e ao fundo do palco: a combinação dos termos é infinita e identifica geometricamente a posição desejada pelo "diretor".)

---

[21] A. C. Gervais, *op. cit.*, p. 130.

NÃO SE DEIXE SEDUZIR pela tecnologia: ela é fascinante mas escraviza, limita sua criatividade pois ficará permanentemente submetida aos cânones de estruturas e mecanismos não modificáveis. Pessoalmente ainda acredito em soluções artesanais ditadas por exigências poéticas, por motivações honestamente dramáticas.

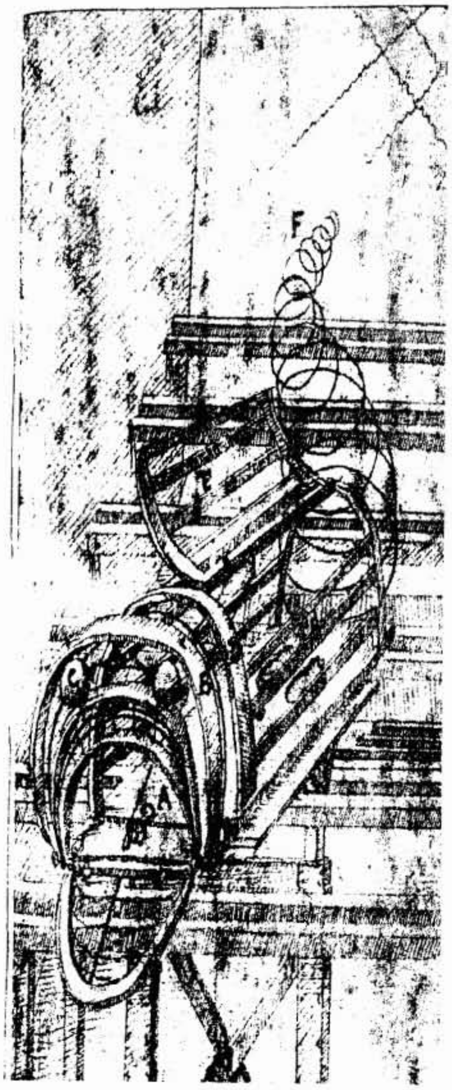
Uma vela, um trapo e um pedaço de madeira podem criar, juntamente com a voz e com o gesto do ator, a mágica ilusão de um momento de vida e de morte.

UM MÁGICO nunca revela seus truques; ao contrário, ele mostra que não tem nada nas mangas, nos bolsos, na bengala, na cartola. A grande preocupação do palco até a Segunda Guerra Mundial (principalmente nos teatros líricos e musicais), e que permanece até hoje, foi justamente a de esconder para surpreender, sem perceber que às vezes a surpresa surge de uma aparente revelação de seus recursos. Mas não há dúvida de que ainda hoje o espectador superficial que vai ao teatro ama ser "enganado". Jean-Jacques Rousseau, quando lhe propuseram visitar o palco de um teatro lírico, respondeu que não desejava saber quais eram os pequenos recursos com os quais se conseguiam tão grandes efeitos. Mas Jouvet cita a seguinte frase de La Bruyère em seu prefácio ao livro de Sabbatini:

> É um engano, é cultivar um mau gosto dizer, como é comum, que a máquina não passa de um divertimento para crianças e que só é conveniente às marionetes: a máquina, ao contrário, aumenta e embeleza a ficção, mantém nos espectadores esta doce ilusão que se constitui no prazer do teatro, lá onde além do mais se situa o maravilhoso.

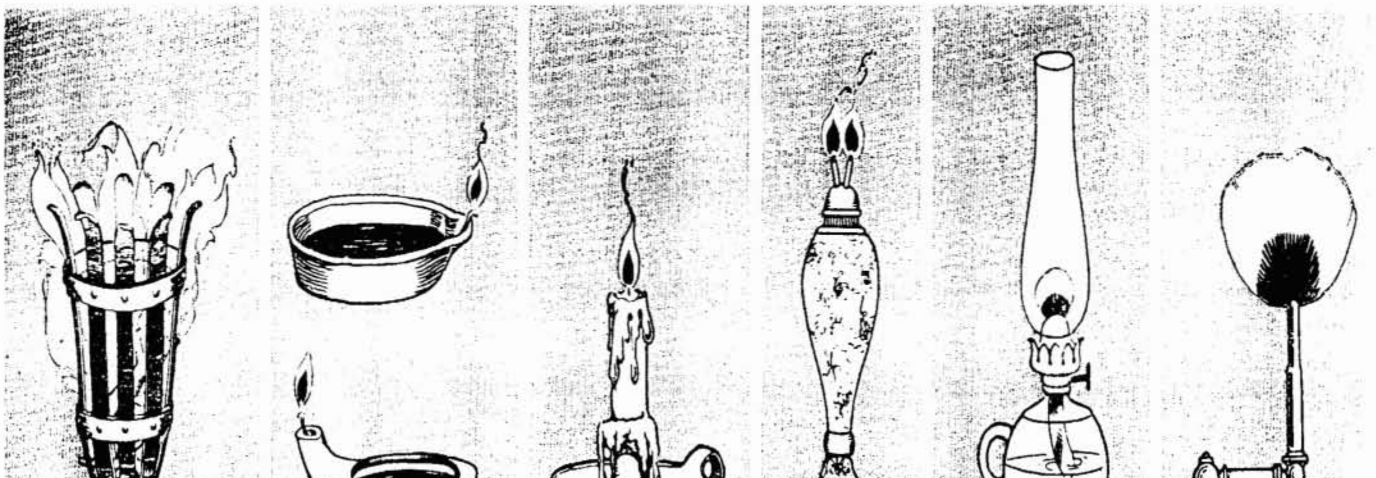
Pessoalmente, por vício de profissão, discordo dos dois, não porque não compreenda o que eles querem dizer, mas porque, apreciando e sendo fascinado pelo que a máquina pode criar, ao mesmo tempo receio sua predominância e personalidade, assim como um cientista moderno poderia recear o individualismo incontrolável de um super-robô.

Orca marinha (maquinaria) séc. XVII.



Como sempre, em tudo deve haver equilíbrio. Se precisar realizar malabarismos no palco, não tenha medo de mostrar seus recursos. Se o "jogo" que você realiza consegue sua finalidade, ninguém perceberá com quais meios ou recursos você terá conseguido seu tento, da mesma forma como alguém que entre num set de cinema só o verá e não as aparelhagens que o rodeiam: a poesia mais uma vez sobrepuja o utilitário.

A ILUMINAÇÃO esteve sempre presente como problema a ser solucionado nos espetáculos de todos os tempos.



Evolução dos aparelhos de iluminação.

Os gregos, que não tinham a possibilidade, nem a suspeitavam, de iluminar a representação com meios artificiais, mas possuíam uma profunda intuição do sentido que a luz tem, apresentavam seus textos durante o dia visando o término da representação com o pôr-do-sol que, evidentemente, atuava de forma dramática, como hoje poderia acontecer com outros recursos.

Em Roma e na Idade Média, tochas, lamparinas a óleo e velas eram utilizadas amplamente para realçar situações específicas, dramatizando-as com um jogo de sombras extremamente eficaz.

Até a utilização do gás, a iluminação teve sempre como finalidade mostrar o que estava acontecendo no palco, mas também, pela sensibilidade de grandes artistas e técnicos, evidenciar momentos específicos, utilizando para tanto recursos que antecipam a moderna técnica de iluminação: fonte de luz situada em frente de uma placa refletora e atrás de recipientes de vidro contendo água colorida ou às vezes vinho.

ANDRÉ JEAN-JACQUES DESHAYES

> A iluminação a gás depurado é excelente para o exterior, mas somente para o exterior, pois não estando em lugar fechado a evaporação de seu cheiro é menos sensível.
> A luz do gás é perfeita para efeitos cênicos. Utilizando o gás pode-se obter uma gradação de intensidade realmente mágica [...] quando a ação pede que se passe do dia para a noite [...] Esse procedimento representa um melhoramento sensível tanto no que diz respeito à economia e à ilusão como em relação aos cenários que deixarão de ser enfumaçados ou manchados de óleo.
> Muito importante seria conseguir encontrar um processo que permitisse fazer desaparecer de imediato a fumaça que os fogos de artifício deixam quando há necessidade de utilizá-los em cena, pois todos os efeitos que virão depois serão prejudicados, assim como o frescor dos trajes; mas, principalmente, os cantores ficam prejudicados e o público incomodado.[22]

---

[22] Datado de 1822, *apud* Odette Aslan, *op. cit.*, p. 509.

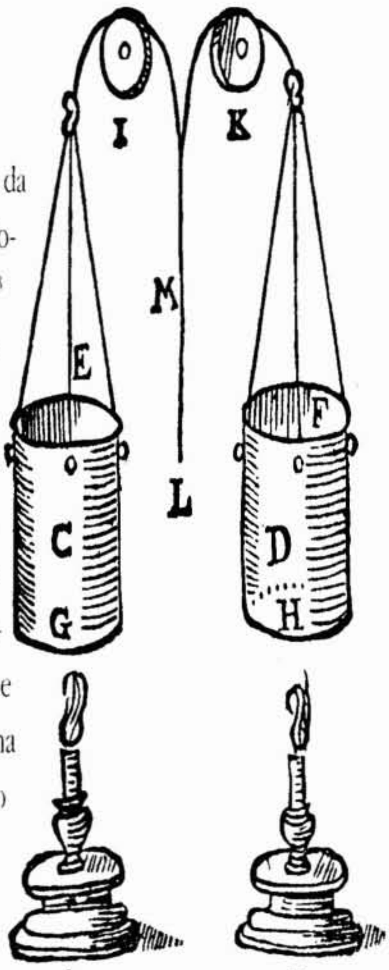
A inventividade dos cenógrafos-cenotécnicos dos séculos XVI e XVII não tinha limites. A inexistência de uma parafernália tecnológica como as que conhecemos hoje não impedia a imaginação de trabalhar, uma imaginação provocada também pelas exigências dos autores que, perante a extrema habilidade dos que organizavam o projeto cenográfico, pediam cada vez mais, com a certeza de conseguir efeitos que valorizariam as situações dramáticas tornando-as mais surpreendentes. A título de informação, traduzo aqui de forma livre um texto de Nicola Sabbatini, autor do celebrado manual *Prática para fabricar cenários e máquinas de teatro*, publicado em Ravena em 1638:

Capítulo 12

Como se pode conseguir que todo o cenário fique repentinamente escuro.

Se nós queremos que repentinamente todo o cenário escureça, poderemos proceder da seguinte maneira. Será necessário fabricar tantos cilindros de ferro fosco quantas forem as luzes a serem obscurecidas. Esses cilindros deverão ter a altura de meio pé[23] pelo menos, com uma largura quase idêntica, com uma cobertura na parte superior furada o suficiente para deixar passar a fumaça, e aberta na parte inferior. Feito isso, colocar-se-ão os cilindros mencionados, cada um acima de sua fonte luminosa, abertos e dispostos como se pode ver no desenho seguinte, de forma tal que, com um único movimento feito na lateral do palco, possa-se fazer descer por meio de cordinhas os ditos cilindros sobre as luzes, as quais, dessa forma, ficarão obscurecidas; os cilindros voltando para o alto farão com que o cenário de repente fique iluminado, mas será necessário tomar cuidado no dispor as luzes de tal forma que, na mudança de cenários, elas não criem nenhum inconveniente, assim como foi dito no capítulo 39 do Livro Primeiro.

Quando obtida a obscuridade durante os entreatos, será conveniente colocar somente poucas luzes fora do palco e a uma certa distância do proscênio pois, se essas luzes forem numerosas e próximas ao cenário, como se costuma fazer normalmente, o escurecimento das outras será pouco sensível e a operação sugerida terá sido em vão.



Como conseguir que o cenário escureça num instante.

---

[23] Aproximadamente 19,24 cm.

> Sejam portanto as duas luzes que deverão ser obscurecidas A e B e os cilindros C e D, com seus furos no centro da parte superior em E e F e abertos embaixo em G e H, as cordinhas que sustentam os ditos cilindros passando pelas polias I e K e situadas de tal maneira que elas permaneçam a prumo sobre as luzes A e B e que sejam reunidas numa única extremidade L.
>
> Quando quisermos obscurecer as luzes, levantaremos a extremidade das cordinhas de L para M de tal maneira que os cilindros C e D possam cobrir as luzes A e B. Depois, para revelá-las, faremos descer as ditas cordas do ponto M para o ponto L, reconduzindo-as à sua posição primeira, de tal forma que no mesmo instante as supraditas luzes fiquem descobertas. Procederemos da mesma forma com todos os outros cilindros, unindo numa única extremidade o maior número de cordinhas possível: dessa forma será realizada a operação da qual falamos.[24]

A ILUMINAÇÃO TEATRAL sempre teve duas grandes preocupações: mostrar e interpretar; quer dizer, fazer com que todos pudessem ver o que o espetáculo estava apresentando e, do que estavam vendo, recebessem uma solicitação que complementasse o que estava sendo ouvido e visto.

PARA ILUMINAR UM ESPETÁCULO nós atuamos com dois elementos fundamentais: o material técnico posto à nossa disposição e a nossa criatividade. Iluminar é, antes de mais nada, um ato intuitivo que corresponde ao de um artista plástico cuja palheta foi por ele escolhida ou a ele eventualmente imposta.

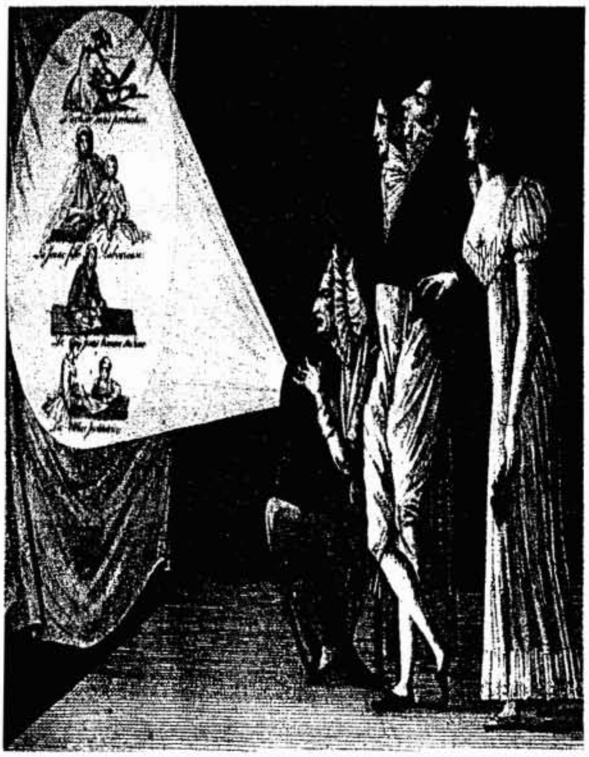
Atuar num palco vazio ou sobre superfícies irregulares, assimétricas ou cadenciadas em ritmos arquitetônicos, atonais ou policromais é como reger uma orquestra invisível e muda, feita de vibrações sensíveis. Nada mais emocionante, no silêncio de uma sala vazia, na obscuridade na qual mergulha o cenário, do que fazer surgir do nada algo que está presente esperando para ser revelado. Aquele foco inicial que tange uma parede, um objeto, um corredor, age como o *lá* do primeiro violino: se for desafinado, tudo desmorona e é necessário recomeçar. Dispor o material elétrico como se faria na hora de organizar os instrumentos de uma orquestra. Nesse instante preliminar a mesa de comando está, como diriam os pedreiros, "descansando". Nesse momento quem opera são os técnicos que "afinam".[25] A mesa só serve para ligar e desligar individualmente cada projetor.

---

[24] Nicola Sabbatini, *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre*. Fac-símile (Neuchâtel: Éditions Ides et Calendes, 1942), p. 87.

É nessa afinação que se descobre a linguagem que a luz terá que falar. É um namoro, às vezes frustrante, durante o qual murmúrios, propostas, sugestões se sobrepõem reclamando um papel de primeiro plano que não será concedido, pois, como no restante do espetáculo, o que prevalece é uma linguagem coral.

Muitos trabalham com um planejamento preliminar que é aplicado como uma fórmula ao espetáculo. Pessoalmente não gosto de planejar algo que, no seu plano, equivale ao trabalho de interpretação do ator. Claro que, como ele, me preparo fisicamente, cuido como ele do traje que vou vestir, do texto que vou interpretar. Os refletores, os projetores, as lâmpadas-par, as lanternas de horizonte, as máquinas de projeção de slides, as máquinas



Lanterna mágica.
O velho estilo, gravura satírica
do início do séc. XIX.

---

[25] Afinar, no jargão dos carpinteiros e eletricistas de teatro, significa, no primeiro caso, colocar em perfeita horizontalidade um elemento cenográfico suspenso (telão de fundo, bambolina ou perna) e, no segundo caso, acertar a direção e intensidade de todos os focos luminosos (o material previamente distribuído na sala e no palco).

de efeitos especiais, as cores das gelatinas, os globos, as máscaras, enfim os materiais dos quais preciso para o meu trabalho estão todos arrumados e disponíveis: posso começar.

No que diz respeito ao material elétrico (as fontes de luz), nem sempre corresponde ao que é necessário; ele depende da quantidade de quilowatts exigida. As condições normais nas quais somos obrigados a atuar quase sempre estão abaixo dos índices necessários. As mesas de luz nem sempre têm a quantidade de circuitos suficientes para a operação. As cores das gelatinas são quase sempre insuficientes e muitas vezes prejudiciais.

Se tivermos um cenário branco, totalmente branco, o uso da cor será, dependendo do cromatismo dos figurinos, aparentemente facilitado, pois não haverá o perigo de alterar negativamente um quadro de matizes que não pode ser perturbado. Todavia, um cenário totalmente branco, capaz de aceitar qualquer tonalidade que a luz lance sobre ele, exigirá, pela presença dos atores, que os climas, as atmosferas, as zonas de sombra, a intensidade dos focos obedeçam a uma lógica dramática e não a uma pirotecnia de cores.

Está evidente, portanto, que se a luz tem a função de revelar o que tem que ser visto, sua primordial responsabilidade é saber interpretar, valorizando-as, todas as situações que o texto propõe. Quem será então o iluminador? O diretor, o cenógrafo, o operador de cabine? Não se pode definir regras. Se o diretor tem competência para organizar a orquestração da luz, será ele; se o cenógrafo também tiver essa capacidade, poderá assumir tal responsabilidade; nunca, a meu ver, o operador deveria ser incumbido dessa tarefa. O ideal, me parece, é que cenógrafo e diretor trabalhem em conjunto. Por óbvias razões.

Especial cuidado requer a iluminação para o teatro musical e principalmente para o teatro lírico. Se no teatro dramático a palavra, as idéias são os elementos condutores para a interpretação do espetáculo, no teatro lírico a música, pela sua fisionomia específica (que já interpreta o texto dramático) de tempos, ritmos e andamentos, se impõe de forma categórica para a formulação de um plano de luz que saiba interpretar e valorizar uma linguagem que está acima de qualquer padrão ou referência relacionados a uma realidade fictícia. Tanto no teatro lírico como no dramático, duas entidades se impõem: duas entidades identificadas no cantor e no ator, ambos intérpretes.

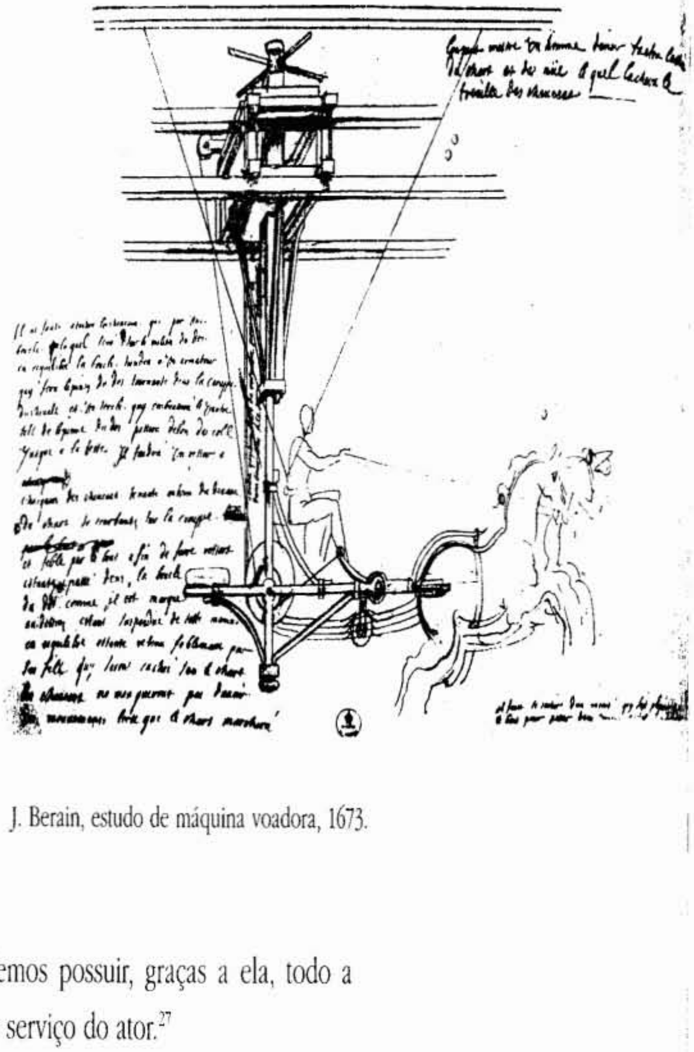
Appia, que foi um mestre revolucionário na sua atuação no campo lírico (seja como diretor, cenógrafo ou iluminador) escreveu sobre o assunto:

Então, a luz, todo-poderosa subserviente à música, a ela se unirá: a luz sem a qual não há valores plásticos, a luz que povoa o espaço com claridades e sombras em movimento, que diminui para penumbras suaves, ou que brota em feixes coloridos e vibrantes. Os corpos, banhados em sua atmosfera carregada de vida, a reconhecerão e a receberão como a música do espaço.

Apolo não era somente o deus da música, mas também o deus da luz![26]

[...] Nosso palco é um espaço indeterminado e escuro. Evidentemente, em primeiro lugar precisamos enxergar com clareza. Porém, esta é apenas uma condição primordial, assim como o seria a simples presença do ator sem a sua atuação. A luz, como o ator, deve ser ativa. Para dar-lhe a categoria de um meio de expressão dramática, deve ser posta a serviço do [...] ator, que é seu superior hierárquico, a serviço da expressão dramática e plástica do ator.

Suponhamos ter criado um espaço conveniente para o ator. A luz terá a obrigação de servir tanto a um como ao outro. Vamos ver o obstáculo que nossa encenação moderna contrapõe a isso. A luz é de uma flexibilidade quase milagrosa. Possui todos os graus de intensidade, todas as possibilidades de cor, como uma palheta, todas as tonalidades. Pode criar sombras, invadir o espaço com a harmonia de suas vibrações, exatamente como o faria a música. Podemos possuir, graças a ela, todo a expressividade do espaço. se esse espaço for posto a serviço do ator.[27]



J. Berain, estudo de máquina voadora, 1673.

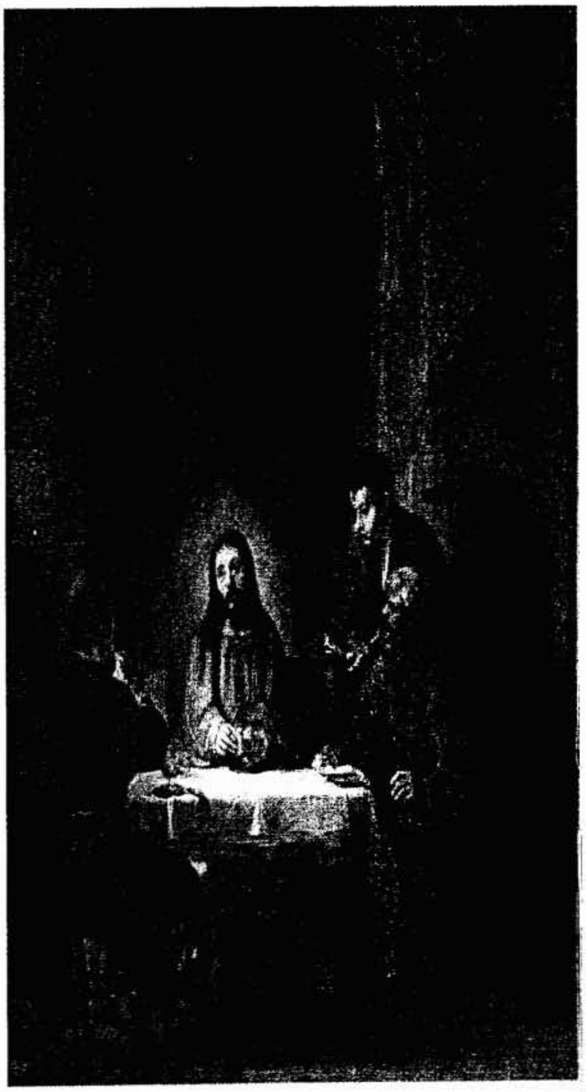
---

[26] "A ginástica rítmica e o teatro", em *Les Feuillets*, Genebra, fev. 1912, no catálogo *Adolph Appia 1862-1928 – Actor-Espacio-Luz* (Zurique: Fundación Suiza de Cultura Pro-Helvetia, 1984).

[27] "Ator, espaço, luz, pintura" no "Théâtre Populaire", Paris, jan./fev. 1954, no catálogo *Adolph Appia...*

A luz, tanto no teatro como nas artes plásticas, foi tema e solicitação de busca permanente. Sua linguagem dramática, de alta força expressiva, conduziu a pintura a planos de interpretação antes desconhecidos, emprestando às composições uma sensibilidade comparável à visualidade de espetáculos contemporâneos; entre os maiores expoentes dessa preocupação encontram-se pintores como Caravaggio, Rembrandt, Tintoretto, De Latour, entre outros.

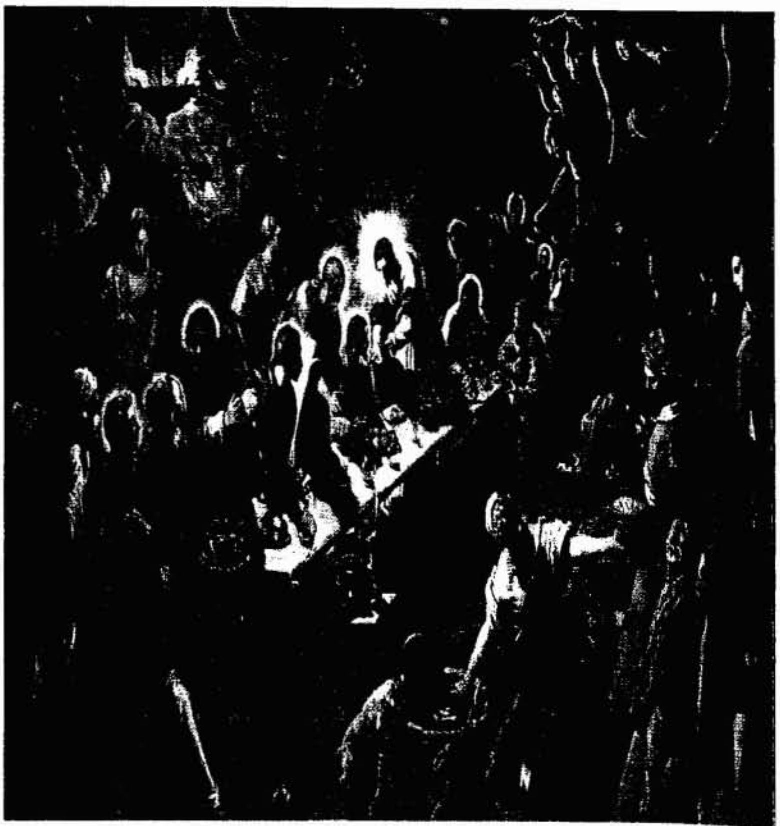
REMBRANDT, HARMENS VAN RIJN (1606-1669)
Os discípulos de Emaús



Nesta obra é fácil constatar que a luz se origina da auréola que envolve a cabeça de Cristo, criando uma atmosfera de luminescência dourada e invadindo equilibradamente todos os espaços, dando inclusive evidência ao próprio Cristo. A escuridão do grande nicho que praticamente contém as quatro figuras ressalta, evidenciando-o, o convívio com o Mestre. No caso de querer realizar no palco uma iluminação desse gênero, deveremos usar, independentemente dos aparelhos complementares, uma fonte de luz que, estando atrás da figura central, não invada a região obscura do nicho.

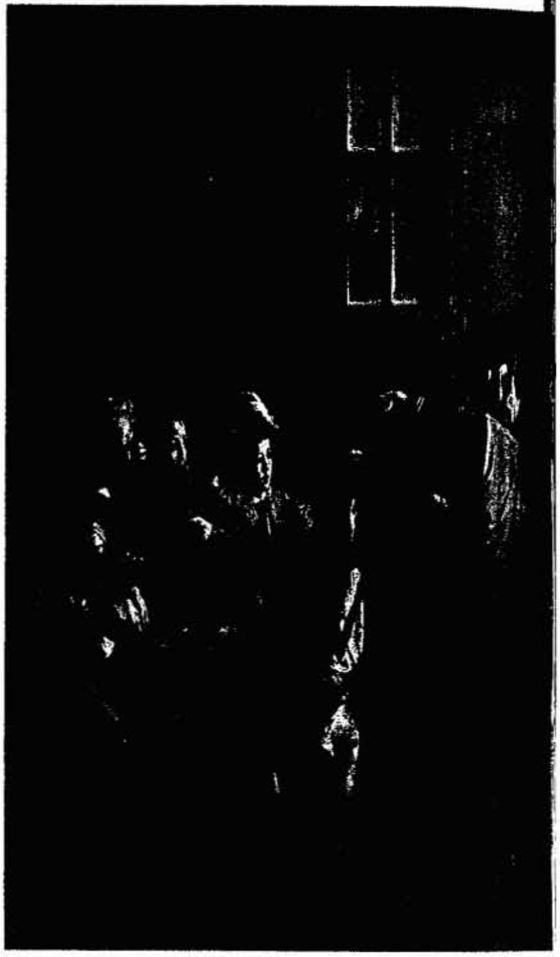
TINTORETTO (1518-1594)
A última ceia

Se você observar esta composição, constatará que nela há dois pontos de luz básicos: a da luminária que se enquadra do lado esquerdo e a das auréolas irradiantes que determinam todo o jogo de sombras das personagens. Não é só da luz que esta composição vive, mas também de sua estrutura perspéctica que, alterando a convenção frontal da mesa com Cristo e os apóstolos, cria uma dinâmica dramática por sua colocação em diagonal, e o acréscimo de personagens complementares estabelece uma visão mais humana, diria até cronística, de um acontecimento que até aí tinha sido interpretado como um ícone intocável.



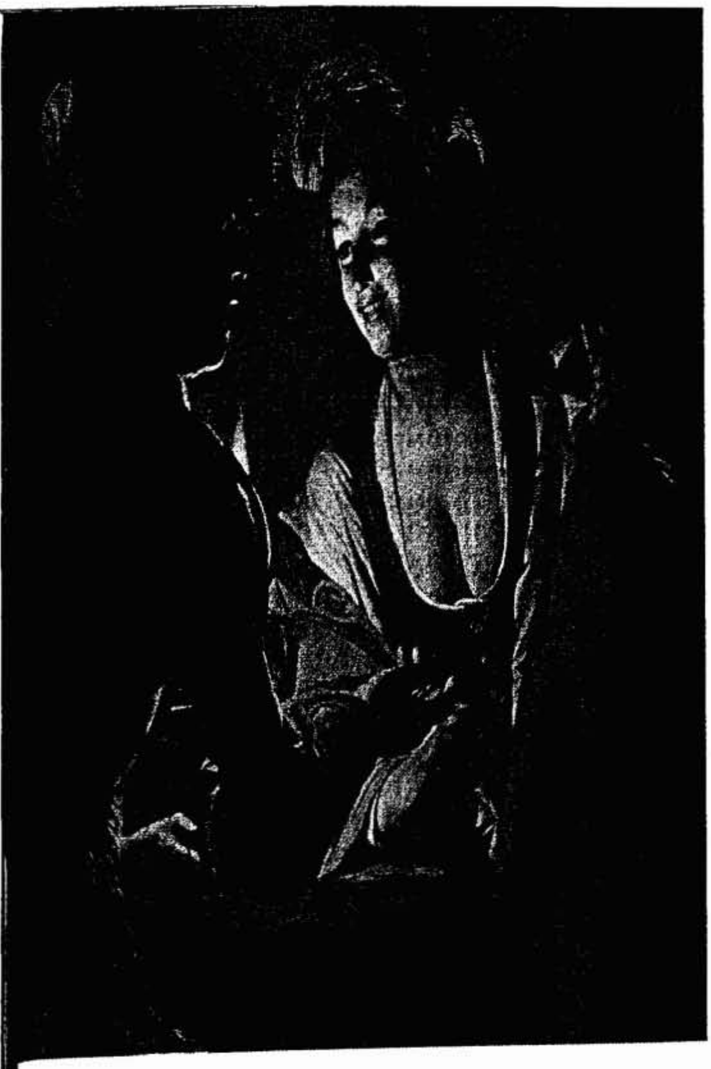
Caravaggio (1573-1610)

Vocação de São Mateus



Nesta obra, cuja dramaticidade também está evidente na composição e na dinâmica das personagens retratadas, a fonte de luz está do lado direito, deixando propositadamente em segundo plano a parede com a janela, cuja intensidade é evidentemente inferior à da fonte mais importante. A coloração da luz, toda em tonalidades extremamente quentes, reforça o relevo das figuras retratadas, incidindo com maior violência nos ombros da personagem situada no lado direito.

A concepção dessas duas obras que se libertam de uma estrutura classicista identifica-se no tempo e no espaço com a linguagem visual de muitos diretores de cinema. São dois exemplos inspiradores na hora de iluminar uma situação dramática teatral.



Gerard Van Honthorst (1590-1656)

A alcoviteira

Nesta obra está claro que a fonte de luz é única, vindo do centro do próprio quadro. Diria até que o foco central está situado na interseção do "corte de ouro".[28] Todavia, se quiséssemos transferir essa proposta para o palco, seria absolutamente insuficiente situar um foco de luz (no caso somente uma vela) na mesa, entre as duas personagens. Fazendo isso não conseguiríamos valorizar as personagens desse diálogo íntimo (a mulher é uma alcoviteira e o homem um cliente); para obter esse equilíbrio, será necessário planejar um conjunto de fontes luminosas situadas estrategicamente em volta do foco central, complementando-o com a cor e a intensidade. A iluminação que estamos vendo tem evidentemente uma função de comentário na relação das duas personagens que estão fechando um pequeno negócio: a sensualidade do seio da mulher provocando o tímido desejo do homem, as duas mãos que sem se tocar preludem a conclusão do trato, o instrumento musical que fica iluminado de reflexo, promessa de alegria, e a penumbra que envolve os dois, tudo isso cria um clima de pré-intimidade que a expressão do rosto da mulher propõe, maliciosamente.

---

[28] Corte de ouro: parte de um segmento que seja a média proporcional entre um segmento inteiro e a parte complementar (divisão proporcional em 4 partes da superfície a ser pintada, obtida pelo encontro de duas retas perpendiculares entre si).

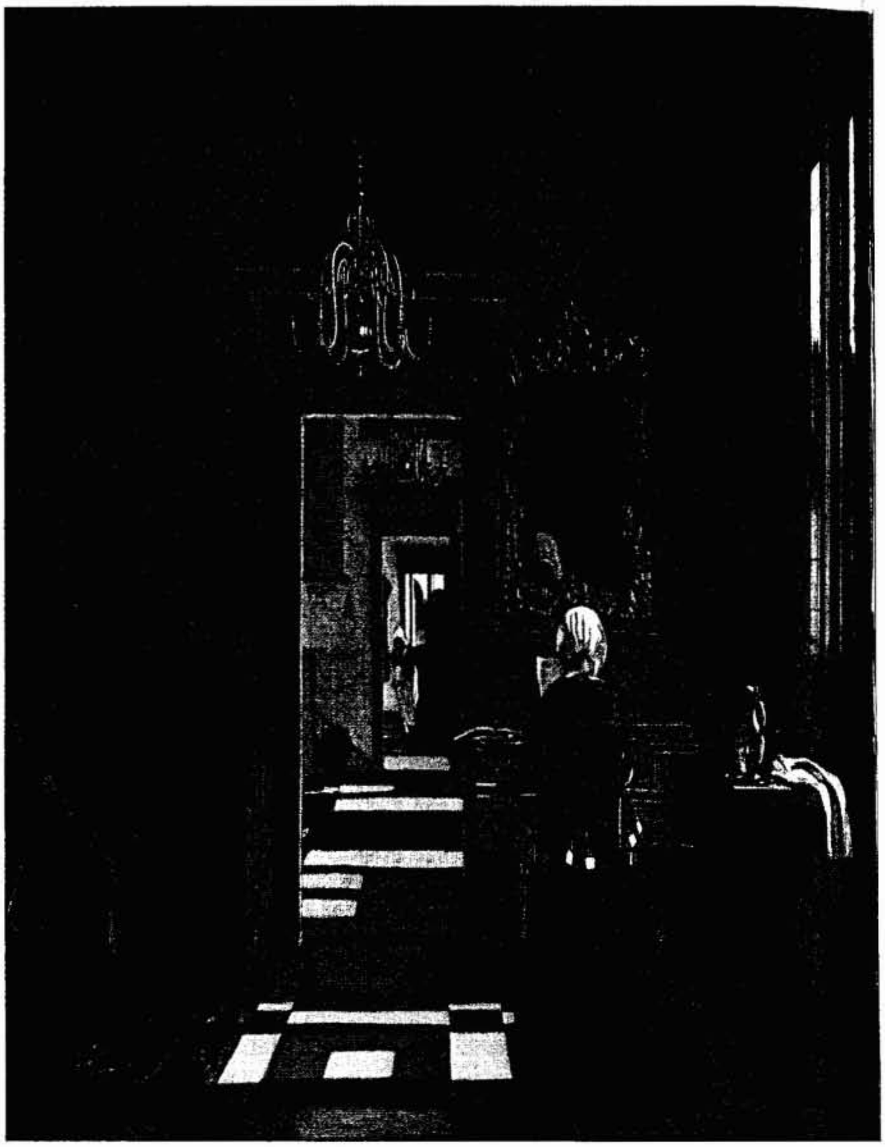
EMMANUEL DE WITTE (1617-1692)

Interior com cravo

Um cenógrafo, preocupado com a fidelidade histórica de um interior do século XVII, projetaria o interior sugerido pela rubrica de um texto dramático atual desta maneira.

É a arquitetura de um interior, com uma alcova, uma mesa com cadeiras, uma porta quase centralizada que abre uma perspectiva para outros aposentos, todos fechados por uma mesma parede, todos iluminados por janelas nela colocadas, identificáveis pela situada à direita em primeiro plano. A luz introduz-se evidentemente pelas janelas, num clima de tranqüila serenidade, criado pela penumbra transparente dos raios de luz que incidem no chão.

Todavia, também nesse caso, pensando no nosso palco não poderíamos resolver o problema da iluminação somente entrando com focos pelas janelas: é sempre indispensável complementar os pontos de luz básicos com uma série de outros elementos que serviriam para criar a atmosfera geral do ambiente. O elemento cor soma-se às várias fontes de luz, jogando por contraste e criando uma ilusão de realidade. Observando a obra, é fácil perceber a predominância de tons quentes contrapostos à claridade matinal que incide no chão da primeira sala e que se dilui em tons levemente azulados no segundo e no terceiro aposentos. A idéia é evidentemente a de ilustrar uma manhã tranqüila: lá no fundo, uma criada está varrendo o chão.

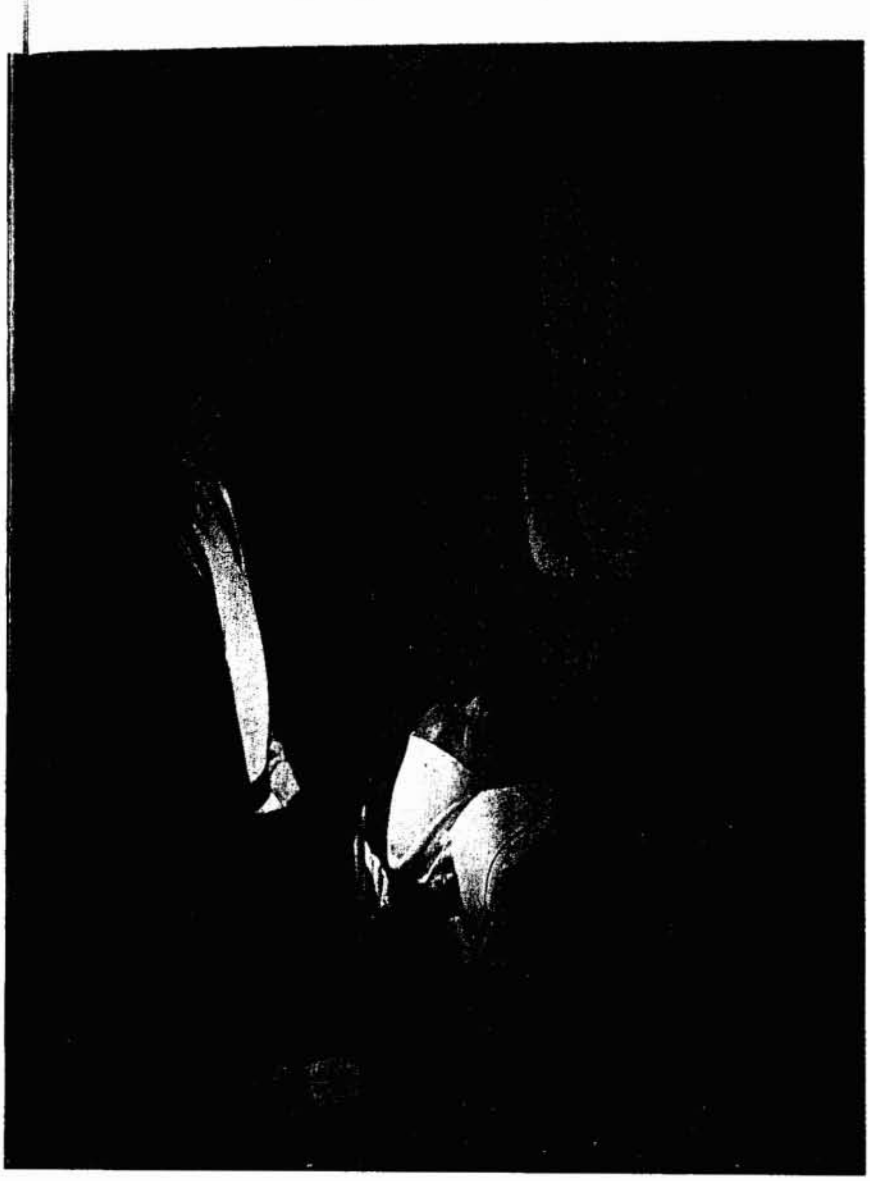


GEORGES DE LATOUR (1593-1654)

Natal

Sem entrar no mérito de uma visão realista e não mitificada da história do cristianismo, é indispensável registrar a visão humanizada de um acontecimento que modificou a história do mundo. *Natal* substitui a esquematização pictórica do nascimento do Redentor por uma visão cotidiana, carregada da intensidade afetiva do nascimento de uma criança comum. E essa visão humanista reforça a dimensão do mito justamente pelo fato de desmistificá-lo. O artista, um dos maiores expoentes dessa linguagem na qual a luz interfere dramaticamente, compõe o quadro num clima de serenidade intensa. As tonalidades quentes e a estrutura compositiva deixam clara a sua intenção de fixar (literalmente) um momento no qual a imobilidade é mais vibrante do que qualquer ação.

Aqui também vale a mesma consideração feita para as obras anteriores: uma fonte principal de luz tem que ser sempre sustentada por uma bateria de elementos complementares onde, além do jogo de gelatinas coloridas, intervêm filtros difusores e máscaras para criar a atmosfera necessária.

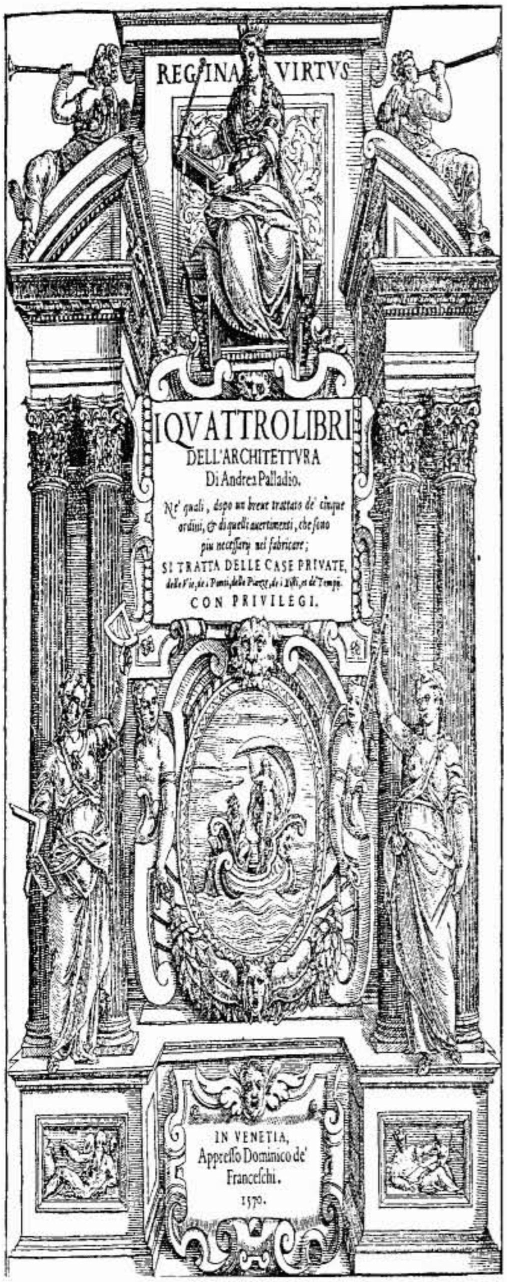


As INDÚSTRIAS INTERNACIONAIS que fornecem materiais destinados aos espetáculos têm uma gama de produtos que cobrem todo tipo de exigência: gelatinas coloridas com uma infinita gama de cores, tecidos e tintas especiais para execução de cenários (desde os plásticos até os laminados), lentes, globos, refletores, projetores, mesas de luz, controles remotos, efeitos especiais para neblinas, explosões, mecanismos, etc., que permitem a qualquer pessoa com um mínimo de competência realizar efeitos especiais. Tudo isso, se se exclui a tecnologia atual, foi planejado e resolvido nos séculos anteriores com recursos singelos, às vezes, mas sempre extremamente engenhosos, sustentados muitas vezes por uma competência técnica que ainda hoje consegue nos deslumbrar.

A utilização desses materiais não é tão simples como parece: o uso das gelatinas coloridas, se não for conduzido com uma clara visão da resposta dada pelas superfícies sobre as quais incide a luz filtrada por elas, pode criar resultados negativos e imprevisíveis. O uso das cores lançadas pelas aparelhagens elétricas tem que ser cuidadosamente planejado (existem, fora do Brasil, cursos especializados para iluminadores), para que esse adendo indispensável não se transforme num bumerangue de mau gosto. A iluminação deveria ser prevista no processo de ensaio e de planejamento da cenografia e do figurino, tendo condições de ser experimentada no decorrer dos próprios ensaios e com os materiais que serão utilizados no espetáculo. A iluminação pode ser considerada um conjunto de instrumentos que faz parte de uma orquestra.

Aqui no Brasil, o espetáculo esbarra quase sempre em dificuldades de ordem financeira que prejudicam qualquer tipo de planejamento e previsão. Os ensaios finais de um espetáculo muitas vezes dão a sensação de um concerto realizado num piano desafinado: a bravura ou o virtuosismo de quem o toca naufraga por causa da péssima qualidade do instrumento. Quando assistimos a um espetáculo em qualquer país estrangeiro, no qual cultura e tecnologia se somam para resultados ótimos, sentimo-nos diminuídos na nossa capacidade criativa, pois nos falta o instrumental básico. Mas ainda acredito na sensibilidade dos criadores de espetáculos, na cultura que permite a eles interpretar corretamente um texto, na coragem de conseguir apresentar a obra de um grande cozinheiro numa bandeja de barro. Se é impossível recusar e desconhecer tudo o que a tecnologia contemporânea nos oferece, todavia parece-me inevitável tentar transformar a mediocridade dos materiais que temos à disposição em algo que brilhe com uma luz interior.

Embora a perspectiva seja uma descoberta renascentista, ela, como preocupação de visualidade, esteve presente nos projetos dos templos gregos. Considerando a dimensão das colunas que sustentam os arquitraves e os tetos e telhados teremos a ilusão de que elas têm uma deformação na parte alta, estreitando-se independentemente do fato de poderem ser cilindros perfeitos. Essa deformação realizada pelo olho humano era corrigida com um abaulamento da própria coluna numa proporção de altura predeterminada, que fazia com que, mais uma vez, a própria ilusão ótica reconduzisse a coluna à proporção visual desejada. Hoje, olhando esses templos, a sensação de harmonia, que tinha sido preocupação de seus artífices, nos envolve com seu equilíbrio maravilhoso.



REGINA VIRTVS

I QVATTRO LIBRI
DELL'ARCHITETTVRA
Di Andrea Palladio.
Ne' quali, dopo un breue trattato de' cinque
ordini, & di quelli auertimenti, che ſono
piu neceſſarij nel fabricare;
SI TRATTA DELLE CASE PRIVATE,
delle Vie, de i Ponti, delle Piazze, de i Xisti, et de' Tempij.
CON PRIVILEGI.

IN VENETIA,
Appreſſo Dominico de'
Franceſchi.
1570.

Fac-símile da capa do livro de Andrea Palladio, *I quattro libri dell'archittettura.*

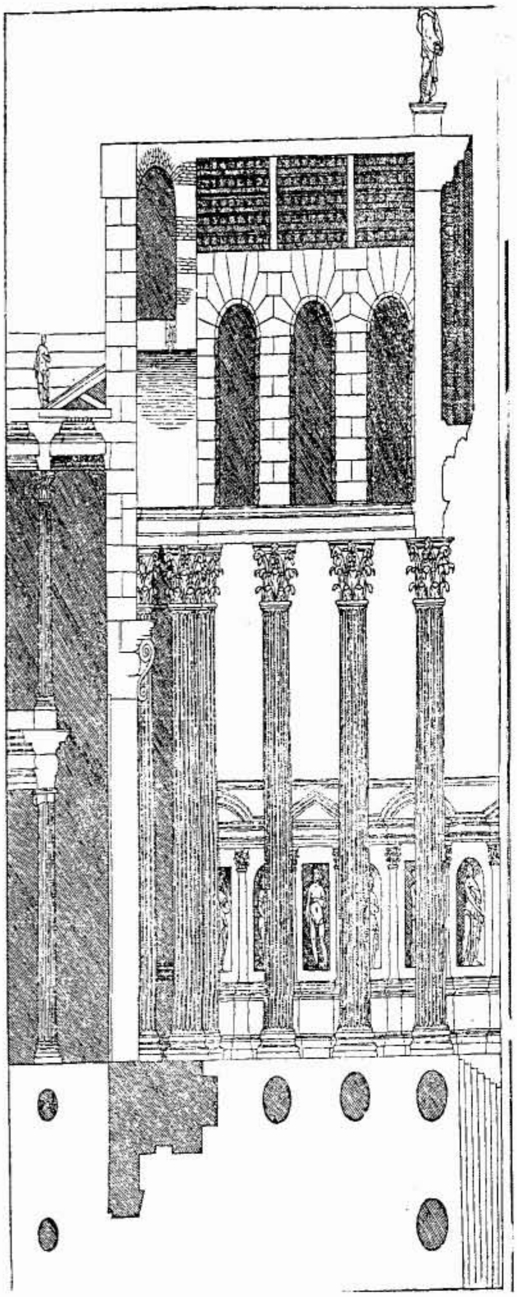
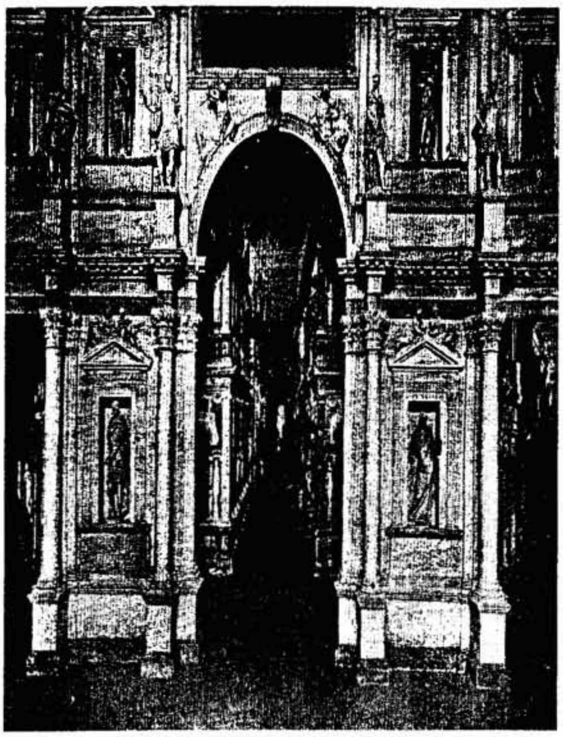
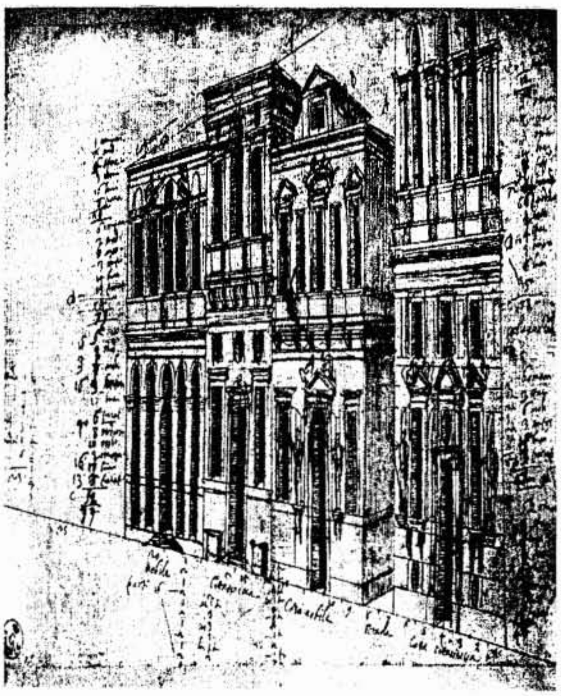


Ilustração do Livro IV.

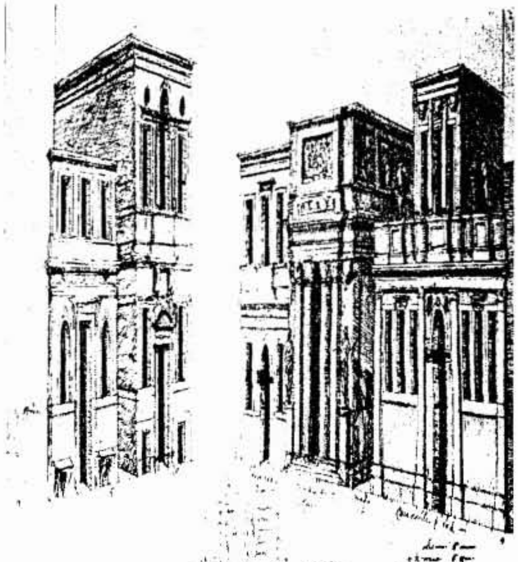
PARA TER UMA NOÇÃO EXATA da influência da perspectiva na arquitetura, nada melhor do que visitar o Teatro Olímpico de Vicenza, projetado por Andrea Palladio, cuja construção foi terminada por Vicenzo Scamozzi.



Teatro Olímpico de Vicenza, iniciado em 1579 por Andrea Palladio (1518-1580) e finalizado por Vicenzo Scamozzi (1552-1616), autor do cenário "fixo".



Desenho de uma parte do cenário "fixo" do Teatro Olímpico de Vicenza, por Vicenzo Scamozzi (Florença: Galeria Uffizi).



Desenho de Vicenzo Scamozzi para o cenário "fixo" de um teatro, que se supõe seja o Teatro Olímpico de Vicenza ou o Teatro Gonzaga de Sabbioneta (Florença: Galeria Uffizi).

O edifício, cuja proposta é a reedição reinterpretada de um teatro grego, contém, atrás das portas principais da parede de fundo, cenografias perspécticas da paisagem urbana. Essas cenografias são construídas em madeira, representando ruas ladeadas por edifícios; totalmente impraticáveis, elas constituem-se num pano de fundo em que a preocupação é principalmente decorativa, pois, pelas diminuições que a perspectiva impõe, nenhum ator ou bailarino poderia se aventurar por aqueles caminhos cujas medidas são ilusórias.

PALLADIO, ENTRE 1560 E 1580 (ano em que morreu), contruiu três teatros na região italiana chamada Vêneto. O primeiro, de 1561/62, construído para o salão da basílica em Vicenza, era provisório e serviu para as representações realizadas pela Academia Olímpica: *Amor costante*, de Piccolomini, e a *Sofonisba*, de Trissino. O segundo, permanente, foi construído para a Companhia della Calza, no Convento da Caridade de Veneza, em 1565, e foi destruído por um incêndio poucos anos depois. O Teatro Olímpico é a terceira e conclusiva obra palladiana, a única que permaneceu, projetada por ele alguns meses antes de sua morte.

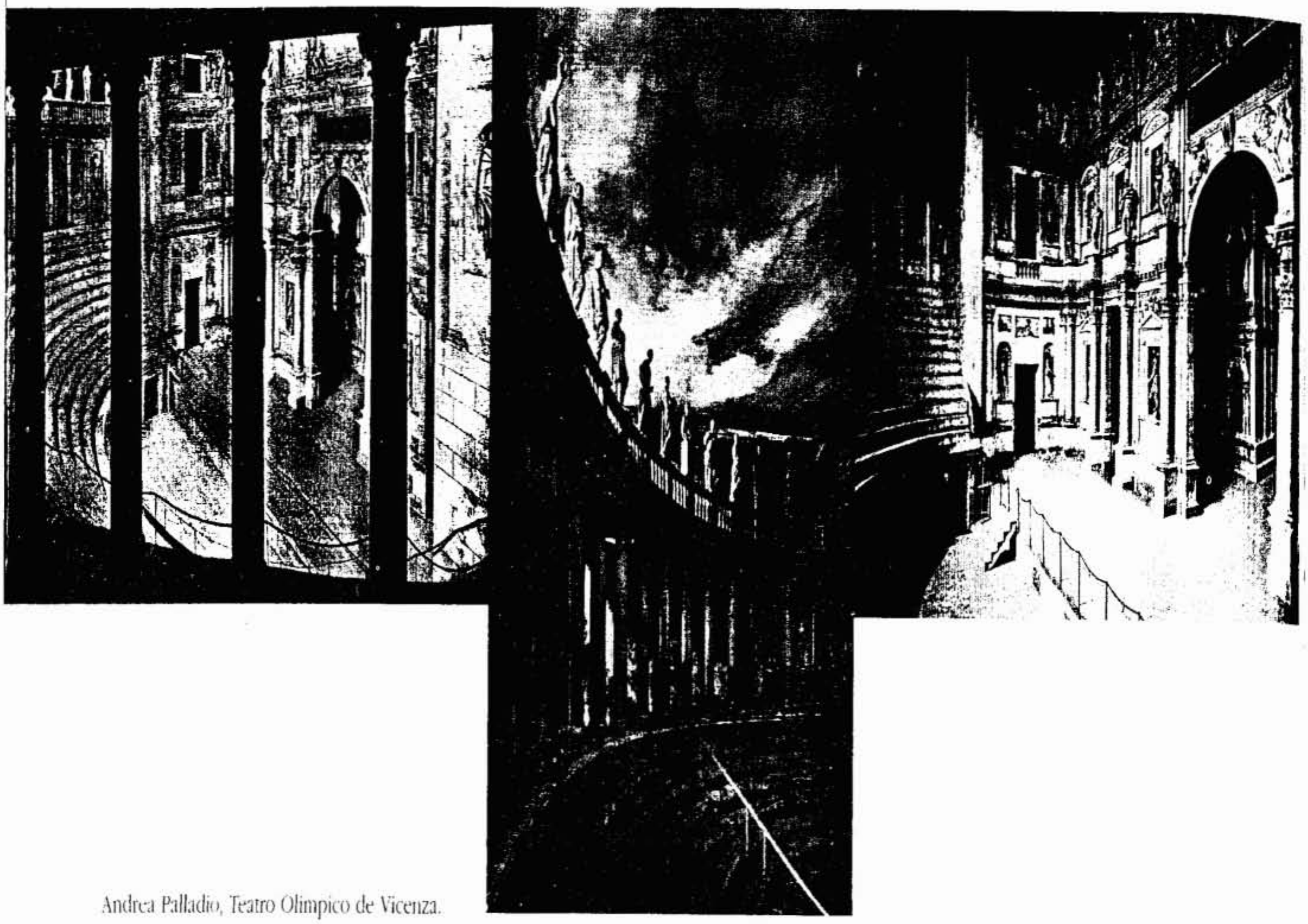
Na Biblioteca Bertoliana de Vicenza, existe um manuscrito atribuído a Chiappino, secretário da Academia Olímpica, que documenta esse edifício teatral:

> [...] Através da porta situada do lado direito, viam-se casas que acompanhavam a perspectiva maior, e por aquela situada do lado esquerdo, via-se um campo com muitas árvores, e nas outras portas frontais eram outras casas, e tudo aquilo que se mostrava por essas portas não era pintado mas, na maior parte, em relevo, e por essas portas saíam pessoas, assim como saíam da perspectiva maior, e todas as portas tinham ao lado colunas [...] com capitéis dourados, baixos-relevos e pedestais. E entre essas colunas havia um nicho com estátuas de volume pleno (de três dimensões) imitando bronze, em tamanho humano [...] O plano relativo à perspectiva estava situado num piso de quadros que iam diminuindo à medida que a perspectiva estreitava e, embora o espaço fosse muito pequeno, parecia ao olhar absolutamente correto.[29]

---

[29] Licisco Magagnato, *Teatri italiani del Cinquecento* (Veneza: Ed. Neri Pozza, 1954), p. 56.

O terreno para a construção de um teatro permanente, "segundo o modelo já feito pelo co-acadêmico Palladio e igualmente os desenhos da perspectiva",[30] foi requerido pelos acadêmicos olímpicos ao Conselho Comunal de Vicenza. O terreno concedido foi o das velhas cadeias. Modificações foram feitas no projeto de Palladio, mas não substanciais: uma deliberação da Academia Olímpica, de 7 de abril de 1582, diz que as estátuas do proscênio devem retratar os acadêmicos que estão em dia com o pagamento da alíquota por eles subscrita para as despesas da construção do teatro "e que aquelas que já tiverem sido feitas retratando mulheres deverão assumir aspecto de homem".[31]



Andrea Palladio, Teatro Olimpico de Vicenza.

---

[30] *Ibid.*, p. 57.

[31] *Ibid.*, p. 59.

A mais grave conseqüência da morte de Palladio para o futuro do Teatro Olímpico foi que a cobertura da cávea nunca teve uma solução orgânica; hoje ela é constituída por um teto horizontal pintado com aspecto de céu, enquanto nos séculos passados havia uma cortina esticada, à semelhança dos grandes panos que cobriam os teatros romanos ao ar livre. Nas descrições da representação inaugural, que teve lugar em 1585, fala-se da existência de um pano de boca e de uma grinalda[32] que sustentava as luzes para iluminar a frente da cena.

O Teatro Olímpico foi inaugurado com uma montagem de *Édipo rei*, de Sófocles, com músicas de Gabrieli, num espetáculo memorável, tendo Scamozzi como cenógrafo, Maganza como figurinista, e Ingegneri como diretor de cena e de luzes, que registrará sua experiência no livro *Modo di rappresentare le favole sceniche* (Ferrara, 1598), o mais completo tratado de direção do século XVI.[33]

HÁ UM ERRO INVOLUNTÁRIO por parte de todos nós cenógrafos, penso. Quando estudamos o projeto visual de um espetáculo, sempre assumimos a postura do espectador, de quem olha e, conseqüentemente, se subordina ao que vê: nunca invertemos nosso ponto de vista, como o ator, aliás, sempre faz. Pode parecer uma consideração besta, mas não é, pois é do palco que atingiremos quem assiste ao espetáculo e não vice-versa; é de lá que envolveremos uma platéia, se platéia houver. É do palco para a sala que nosso cenário deve dirigir seu caminho, tentando envolver quem quer ser seduzido, como alguém que abrindo e estendendo seus braços sugira a idéia de um amplexo.

Prosseguindo nessa ordem de idéias, seria interessante tentar identificarmo-nos com o próprio cenário no proceder dos ensaios, como se fôssemos parte integrante do elenco, personagens, entre outras.

Uma personagem atuante está atenta a tudo que se desenrola em volta dela, disponível e integrada no gesto, nas tonalidades, no movimento. O cenário é tudo isso, codificado no seu aspecto final, imutável, no sentido em que foi estruturado para uma finalidade específica: a de conter e não extrapolar.

---

[32] Suporte de dois lados em ângulo, cuja base horizontal sustentava as lamparinas e a vertical as escondia da vista do público, recoberta possivelmente por um festão de flores.

[33] Informações colhidas em Licisco Magagnato, *op. cit.*, p. 61.

Mas ele – o cenário – é vivo. Vivo tanto quanto os que nele atuam, vibrando não só pela luz, mas também pelo que está sendo dito e pela relação que o ator, se é ator, tem com ele. Portanto, o cenário não poderá nunca ser equivalente a uma bela dama sentada imóvel numa confortável poltrona para ser admirada. O cenário é algo dinâmico e, nesse sentido, perigoso; ele pode ser aceito pelo espetáculo, ou não, independentemente de seus valores plásticos, pois não precisa ser bonito: tem que ter uma beleza interior que muitas vezes só é percebida depois que o espetáculo terminou. Penso que o cenógrafo tem que atuar como um ator ao qual foi dado um papel ingrato, desagradável, repulsivo, etc.: o ator recusaria um papel desse gênero? Já conheci cantoras líricas que, tendo que interpretar uma mulher do povo e paupérrima, insistiam em querer usar suas jóias, pois achavam que o público não admitiria que ELAS se apresentassem em trajes andrajosos. O cenógrafo não deve ter medo de projetar e executar um cenário que, por exigências específicas, tenha que ser de mau gosto. Um cenógrafo criador conseguirá sempre fazer um cenário, de qualquer gênero que seja, que tenha a marca de sua personalidade.

A personalidade do cenógrafo se evidencia na capacidade que tem de se anular perante um resultado coletivo.

Fico pensando que, se conseguíssemos realizar o cenário que um espectador inteligente e sensível poderia perceber num espaço vazio, alcançaríamos um resultado de inestimável valor.

ÀS VEZES ME PERGUNTO, principalmente quando sua qualidade não é positiva, o que leva um homem a querer ser cenógrafo: ambição, necessidade de criar espaços imaginários, mágicos, *malabarísticos* para impressionar e ganhar o aplauso dos incautos? Ou driblar suas limitações no campo da arquitetura e das artes plásticas?

Há evidentemente muito mais motivos, mas o que nunca encontro é a vocação para servir. Servir, palavra cujo sentido é sempre interpretado negativamente. São Francisco foi um servo, um servo de Deus. Para quem faz teatro, o Deus é o próprio teatro, identificado em sua poesia, em suas personagens, em sua dramaticidade. Joana d'Arc, Dom Quixote, Florence Nightingale e tantas outras personagens de vida humilde não procuraram a glória nem um resultado imediato. Entre nós, gente de teatro, o cabotinismo, a ambição pelo sucesso rápido e fácil, o desejo do aplauso envenenam de partida os anseios de quem envereda pelo caminho de uma profissão impiedosa, se não existir uma sólida estrutura moral.

JACQUES COPEAU

> O Poeta é a presença do palco.[34]

Nunca ouvi afirmação mais profunda e exata.

É MUITO IMPORTANTE o respeito devido aos técnicos que realizam a parte visual do espetáculo. É preciso lembrar que esses homens têm, em geral, uma longa experiência em seu ofício.

Estamos lidando com maquinistas, carpinteiros, marceneiros, pintores, aderecistas, costureiras e alfaiates.

A definição de maquinista está ligada às funções atribuídas a esse profissional: o homem que cuida das maquinarias do teatro e que, necessitando, sabe construí-las. O maquinista era (era, porque hoje, aqui no Brasil, só existem um ou dois) alguém altamente especializado a quem se podia pedir qualquer mecanismo cênico sem medo de receber uma resposta negativa: pessoalmente, muitas vezes, me vali da experiência desses técnicos.

O carpinteiro é aquele homem que todo mundo chama impropriamente de maquinista, embora não o seja, e que cuida da montagem dos cenários, construindo também estruturas tridimensionais.

Um cenógrafo tem a obrigação de dominar as técnicas de construção, entender de madeira, etc.; enfim saber ele próprio construir, executar, exigir, fornecendo desenhos corretos, em escala, desenhos executivos detalhados... nos mínimos detalhes. Mas, justamente pelo fato de conhecer em profundidade as técnicas do trabalho, deverá ter também a humildade de saber ouvir, aceitando as sugestões quando valiosas.

---

[34] A. C. Gervais, *op. cit.*, p. 69.

A cenografia pode ser:

a) *impositiva*: o público, quando ela é revelada, aplaude e, durante o espetáculo, não desgruda os olhos;

b) *presente*: ela não agride, mas você a percebe, pois se insinua pelos detalhes quase sempre excessivos, como um convidado que procura atrair sua atenção com trejeitos ou olhares significativos;

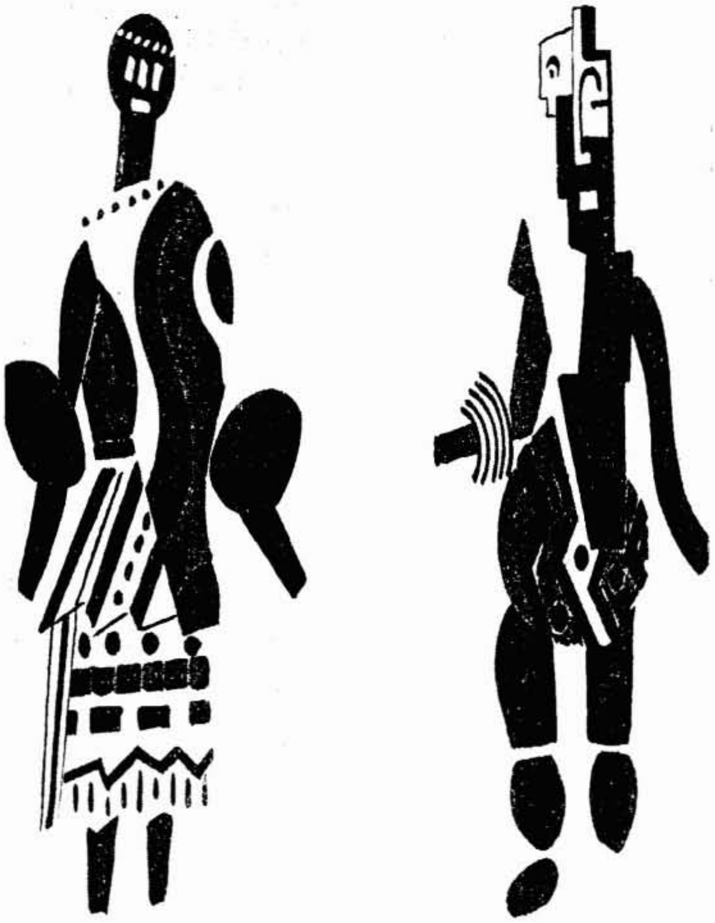
c) *ausente*: não prejudica, não colabora, não cheira nem fede;

d) *integrada*: você não se dá conta dela, pois pertence inevitavelmente ao espetáculo. Você a confunde com as personagens, pois com elas dialoga em sua linguagem silenciosa. Rememorando o espetáculo você a verá agora em sua plenitude.

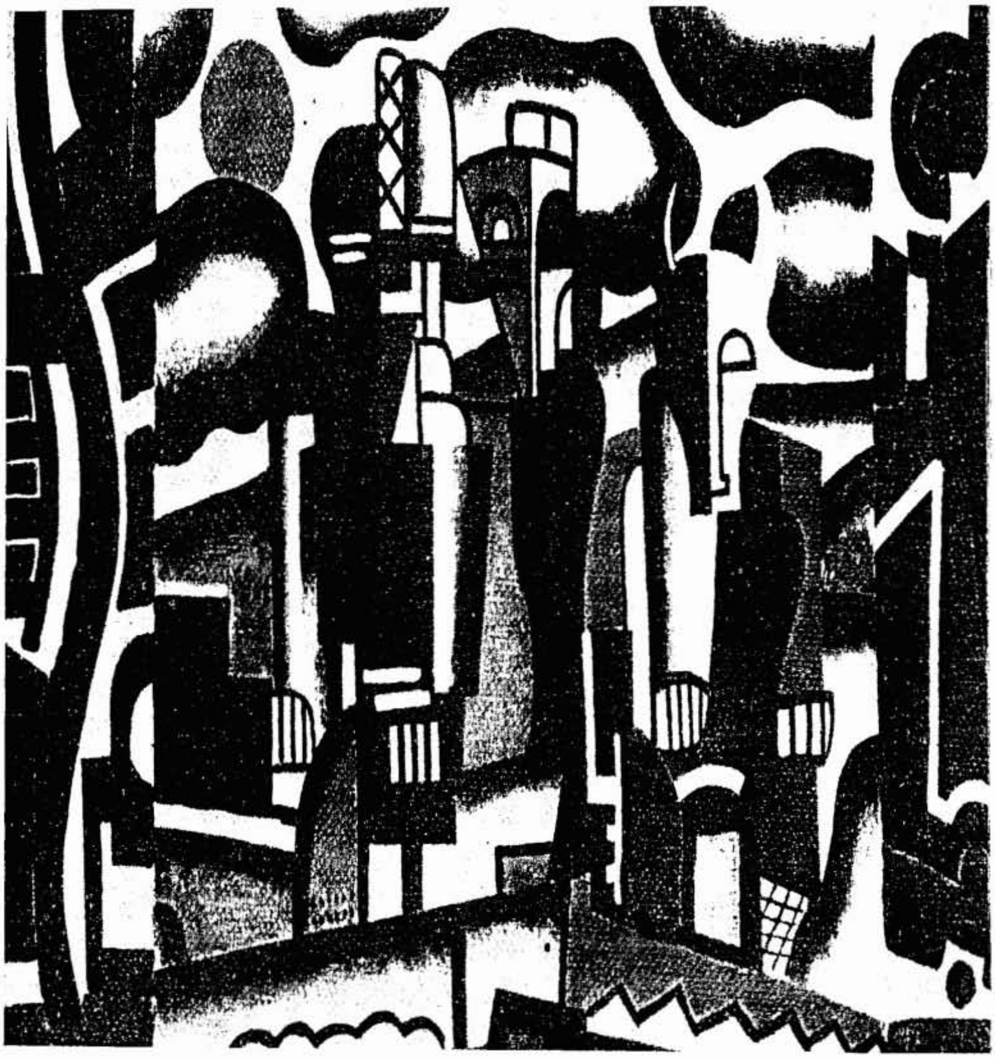
Como toda atividade humana, a cenografia exige uma postura moral: dignidade profissional que não admite plágios ou embustes. Moralidade é discutir num plano de equivalências de conhecimento com os técnicos que trabalham conosco, sem querer impor uma opinião insegura só pelo fato de poder impô-la. Saber reconhecer que não sabemos é uma postura de alta moralidade.

É indispensável, parece-me, que o cenógrafo seja um homem de cultura mais do que de erudição. O leque de seus conhecimentos deve abranger a noção de tudo que possa ser utilizado em benefício de seus projetos. A informação permanente, o estar em dia com o grande discurso das artes, vivenciar mudanças e revoluções, não ter medo de buscar a informação lá onde ela pode ser obtida, é condição básica para a manutenção de uma bagagem indispensável para um alto nível profissional.

Não tenha medo de não ser original: seja instintivo acompanhando sua lógica e seu raciocínio (polêmico, se o for); se o instinto da vanguarda estiver presente em você, você será um artista de vanguarda: a originalidade nunca é premeditada, e se tentar sê-lo não conseguirá ultrapassar a barreira da breguice.



Fernand Léger, figurinos e cenário cubistas, para *La création du monde*, ballet de Blaise Cendrars, música de Darius Milhaud, coreografia de Jean Borlin; apresentado por Rolf de Maré's Ballets Suédois, Théâtre des Champs-Elysées, 1923.



JÁ TOCAMOS NESSE ASSUNTO: a harmonia que deve existir entre o figurino e o cenário. Não é suficiente que haja uma afinidade colorística entre os dois. É necessário pensar no movimento das personagens que ocupam cromaticamente os espaços e as superfícies da cenografia. O que é equilibrado numa determinada coordenada pode não o ser mais em outra; é necessário, portanto, nunca perder de vista os valores espaciais que comandam a visualidade do espetáculo. Pablo Picasso em *Parade* para os Ballets Russos, Fernand Léger em *La création du monde* para os Ballets Suecos, Georges Braque no ballet *Les fâcheux* nos dão exemplos de integração absoluta entre o traje e a cenografia.

A GRANDE CENOGRAFIA CONTEMPORÂNEA tem, principalmente nos russos e nos alemães, manifestações de alto nível derivadas da linguagem do expressionismo e da assimilação dos manifestos futuristas e cubistas. Curiosamente, essas linguagens não conseguiram eliminar a hipérbole visual. A cenografia na Alemanha deixa de ser hipertrófica quando um diretor como Piscator a coloca a serviço da dramaturgia de Bertolt Brecht. Na Itália, como fenômeno não totalmente aceito pelos tradicionalistas, o futurismo de Prampolini quebra o estúpido tabu da pintura cenográfica. Na Rússia, cenógrafos como Goncharova e Exter, quando atuam no campo do ballet e da ópera, realizam uma obra inevitavelmente superior àquela posta a serviço de espetáculos de caráter político. O realismo de Stanislavski naufraga gloriosamente com o surgir de Meyerhold. Mas esses aspectos da cenografia são conseqüências também e principalmente das novas propostas da dramaturgia que provocam portanto reações inevitáveis.

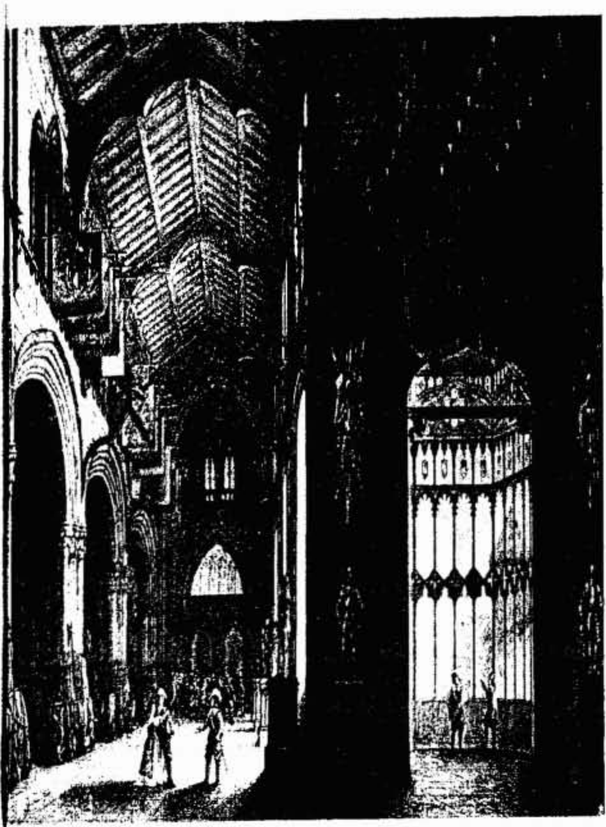
Hoje há uma certa confusão na linguagem visual, pois os diferenciados predicados da estética atual, a grande preocupação que os projetistas têm de ser originais no torvelinho das dezenas de pseudo-revoluções no campo das artes plásticas, fazem com que não se consiga ter coerência na hora de realizar um espetáculo, considerando também que a dramaturgia sofre, do ponto de vista temático, de uma melancólica cegueira.

Teatro é bicho cruel: ele te abraça hoje e amanhã te enxota; depende de você não se melindrar quando ele te expulsa, nem ficar vaidoso quando ele te abraça. Ele tem que ser vivido como uma relação amorosa que, se for autêntica, durará uma vida inteira, pois os momentos perturbadores constituem-se em sementes produtivas para o futuro.

Viver de teatro é viver no teatro e com ele. Isso acontecendo, nossa presença nunca será apagada, pois os velhos e gloriosos edifícios, onde a palavra dos poetas viveu, guardam a vibração emocionada de quem neles atuou.

PITOËFF

> Que valor podem ter todos os acessórios do palco, figurinos, cenários, etc. se eles não estão lá somente para servir à misteriosa força do ator? [...]
>
> Eles devem servir ao ator, fluir dele como de um centro luminoso, pois é antes de tudo para o ator que será realizada a interpretação cênica. Despojado de qualquer acessório e abandonado a si mesmo, o ator ainda continuará representando e teremos então uma interpretação cênica imperfeita; suprimamos o ator e conservemos o restante e, definitivamente, não teremos mais interpretação de qualquer gênero [...]
>
> Cenografia, figurino, movimento no espaço, passagens, movimento no tempo, pausas, movimento interior, ritmo, tudo enfim será provocado pelo ator.[35]



Domenico Ferri, de Bolonha (1829-1896), Sala de armas; cenografia para *I Puritani*, de Vicenzo Bellini.

A cenografia operística contemporânea enfatizou academicamente as pesquisas generosas dos grandes projetistas do século XVII mas, preocupada com a exigência equivocada de realizar no palco um ilusionismo verístico, chegou a detalhismos tão absurdos que a levaram a uma morte inevitável. Não há dúvida de que, dadas as precárias condições da iluminação, esse perfeccionismo tinha uma certa justificativa, mas só se esquecermos por um instante as exigências inevitáveis da estética imposta pela própria música. Mas nada justificou, nem hoje justificaria, tal postura, que estava ligada mais a uma erudição de caráter acadêmico (e de preguiça mental) do que à real busca de uma linguagem atenta a todas as mudanças estéticas do momento.

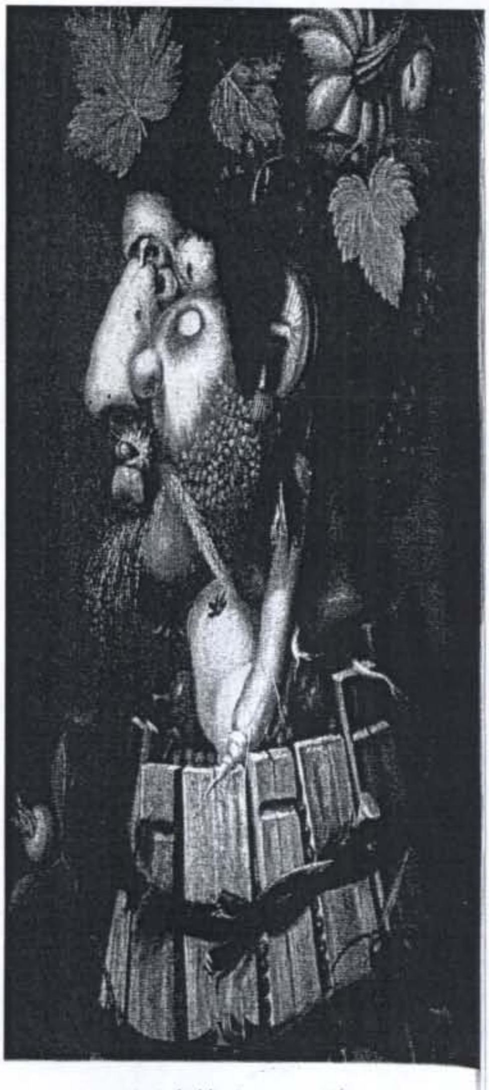
---

[35] Georges Pitoëff, *Notre théâtre* (Paris: Ed. Messages, 1949), p. 13.

O ilusionismo realista (*trompe-l'oeil*) só se justifica quando é elevado a um potencial supra-real; quero dizer, quando a perfeição de um objeto reproduzido rompe com a sua concretude sólida: os relógios de Dalí, por exemplo, ou os retratos de Arcimboldi construídos com frutas e vegetais reproduzidos com uma fidelidade fotográfica.

Conseqüência deste raciocínio é a morte da banalidade, do *déjà vu*, da cenografia que faz cócegas aos que amam música sertaneja e *love stories*.

De outra parte, não é suficiente nem resolve o problema optar por um tipo de cenografia pseudo-essencial. A essencialidade é sempre o resultado da visão sintética de uma ampla problemática; quero dizer que não é suficiente botar um astrolábio no palco para identificar a personagem de Galileu. Não existem regras, somente o rompante de um pensamento criativo.



Arcimboldi, *O outono*, 1563.

DEFINIÇÃO DE TEATRO como edifício: lugar onde nada existe e tudo pode acontecer.

EU ACHO QUE O TEATRO, o verdadeiro Teatro, é aquele que permanece na memória dos tempos; aquele do qual o espetáculo não foi visto mas dele permanece uma gravura, uma máscara, uma foto desbotada, o relato falado de alguém que, tendo muito tempo atrás assistido ou ouvido falar de um acontecimento teatral, nos dá uma informação imperfeita, apaixonadamente romântica, absolutamente inexata e todavia fascinante. Como acontece numa tradição falada, na qual as inevitáveis alterações passam a ser adquiridas como verdades que, com o passar do tempo, sofrerão novas alterações cada vez mais subjetivas, na medida do maior entusiasmo ou da menor inteligência do relator. Como aconteceria com um texto poético que, traduzido de sua língua original, fosse retraduzido em outra, partindo da primeira tradução para, atravessando idiomas diferentes, voltar, por meio de um incauto, a ser retraduzido para a língua de origem; teríamos, evidentemente, um texto poético totalmente diferente do primeiro: quer dizer, uma cadeia de escanteios de subjetividades poéticas, muitas vezes até de nível superior ao do ponto de partida. Mas o que valeria seria a memória, uma memória presente a cada instante poético, que estaria acima de uma verdade a ser posta constantemente em discussão.

Essa brincadeira de traduções sucessivas pode parecer um tanto ingênua, mas basta comparar diferentes histórias do Teatro para constatar que, quanto mais longe o acontecimento dramático, mais próximas as opiniões, dando-se exatamente o contrário na medida em que os historiadores, aproximando-se a contemporaneidade, perdem a possibilidade de uma visão perspéctica "objetiva". Mas se há algo que nunca poderá ser examinado objetivamente é o próprio teatro, quer como texto, quer como espetáculo.

E o ator, o diretor, a cenografia, o figurino em tudo isso? Parece-me indispensável distinguir a crônica da história. O TEATRO é a História, o ESPETÁCULO, a crônica; essas personagens chamadas diretor, ator, cenógrafo, figurinista, iluminador, músico, etc., são os componentes de uma crônica que muito tempo depois de suas existências passará a ser História; a História destrói a crônica e quando esta, de uma forma ou de outra, consegue sobreviver, se transforma em anedota: não preciso exemplificar.

ROBERTO REBORA

Um discurso sobre a cenografia requer uma afirmação inicial. Porque o cenário, desde o croqui até a sua realização, e depois ainda na sua vida efetiva "durante" a temporada, requer sucessivas relações de avaliação que deveriam, por assim dizer, unificar-se numa apreciação final, justamente aquela do palco atuante. Mas as sucessivas avaliações requerem, em quem as expressa, também a participação na competência técnica (por exemplo, no que diz respeito à escolha e à utilização dos materiais) que nem todos possuem, embora essa falta de conhecimento não impeça um discurso funcional para uma conclusão crítica. Então, é uma questão de escolha dos modos de avaliação e, ao mesmo tempo, uma questão de totalidade absoluta ou determinada igualmente pelo julgamento. O qual poderá parecer parcial ou imperfeito mas, ao contrário, representará a tentativa de não usar definições fechadas e de encaminhar um discurso sempre pronto a viver "outros momentos" da existência em movimento. Até o seu imprevisível fechamento, claro, ou

> mais exatamente até sua "chegada". Como quando morremos mas depois de ter testemunhado sobre a vida. E a morte então passa a ser uma espécie de fecho para o qual confluem todos os testemunhos, pequenos ou grandes que sejam. Incluindo o dos técnicos, naturalmente, pois eles também são artistas.
>
> Há uma pergunta que todos os que se ocupam criticamente de teatro deveriam se colocar. É a seguinte: "Um cenário tem vida, significações, dimensões definidas, história, capacidade de afirmação ou de negação, longe do momento no qual está acontecendo no teatro?". Esse é o primeiro obstáculo que deveremos tentar superar com uma resposta ou com algo que possa sugerir sê-la.[36]

O QUE É MAIS VÁLIDO na estruturação de um espetáculo: ter uma idéia condutora ou um processo criativo que leve a esta idéia; a inspiração tem de preceder a execução ou o próprio trabalho realizador leva a uma visão posterior de como o binômio texto-espetáculo poderá alcançar a finalidade de uma comunicação, sem a qual não haverá a indispensável empatia que deve amalgamar platéia e espaço cênico?

Dizemos: o público é amorfo, só quer rir, aplaude por convenção, paga por um produto que ele mesmo deforma à sua imagem e semelhança, compra entrada como uma pizza e cumprimenta o maître porque é de bom-tom, suas palmas constituem a gorjeta para os atores, sai satisfeito e refestelado ("mac-donaldado") e arrota a gordura de suas opiniões prevenidas e porco-burguesas. Mas é verdade? Será que o público é tão retardado como pensamos? Que a televisão com suas "praças" e "escolinhas" é culpada de tudo? Que o espectro de uma colonização pombaliana reforçada pelo fracassado projeto mobraliano são os únicos responsáveis pelo desalentador comportamento das platéias atuais?

A paixão pelo esporte – futebol, voleibol, basquete, boxe, etc. – une nosso povo numa comunhão de interesses emocionais de um lado e violentamente financeiros do outro. Eu amo o esporte, mas, como em política, não torço por ninguém a não ser o melhor: se Maguila perder, eu lamento, mas se o vencedor venceu corretamente, aplaudo o vencedor, e assim por diante. Mas a paixão está presente em mim. Portanto, o esporte é uma paixão coagulante que me une ao rico e ao pobre, ao culto e ao ignorante, por meio de algo que nos identifica e alegra. E no teatro? O teatro é uma arena de idéias e de criatividade que requer cultura e treino técnico e físico. Quem sabe quanto trabalho exige a estruturação de uma personagem, a construção de um espetáculo? Alguém sabe que quatro anos de uma excelente escola de teatro são insuficientes para criar um profissional, e que somente uma vida vivida para e pelo teatro constrói, consumindo-os, seres efêmeros chamados atores, diretores, cenógrafos, figurinistas, autores e músicos? Ou hoje, neste processo de nivelamento, tudo passa a ser sucedâneo? Onde está a paixão que levava multidões aos teatros? Onde está aquele público que saía de um teatro no qual tinha assistido a um *Macbeth* para entrar num outro onde a mesma peça era apresentada com outros atores?

---

[36] Roberto Rebora, *Scenografia in Italia oggi* (Milão: Görlich Editore, 1974), p. 5.

Um jogo de futebol difere de outro pelos times, pelo preparador, pelas modalidades técnicas, etc., enfim, porque tem uma linguagem, ousaria dizer uma temática. Difere, para quem ouve uma transmissão radiofônica ou televisiva, por seus comentaristas (péssimos, em geral, mas melhores – pelo menos do ponto de vista da competência – do que alguns pseudocríticos teatrais). Mas em qualquer tipo de competição esportiva existe o denominador comum que leva a assistência a se reconhecer no melhor, a levar para casa um pouco da vitória, um pouco da pujança de quem brigou para vencer.

Durante a malfadada ditadura de 64, por razões imediatas e individuais, houve um surto de identificação com o conceito de "liberdade" e os autores, a "gente" de teatro e o público se refletiram num ideal sufocado e conspurcado pelo proposital obscurantismo de quem tinha momentaneamente (um momentaneamente de vinte anos) a faca e o pelourinho na mão. A produção dos autores, sufocados pela censura que caçava os "Sófocles" antigovernistas, conseguia driblar, por meio de metáforas e alegorias, o controle confiado a uma ralé policialesca incapaz de entender as razões da razão, e o espectador deixava de constatar, passando a ser atuante homem da *polis*. Enfim, havia ideais comuns que podiam, com uma certa boa vontade, ser identificados aos das platéias gregas, elisabetanas, espanholas das épocas de ouro. E hoje? Qual é o pente que nos penteia?

> A sala inteira está com os olhos fixos nos cenários. Cada um dá sua opinião sobre a exatidão arqueológica de uma sala cheia de esculturas ou de um panejamento adamascado, depois, quando os olhos estiverem cansados de percorrer as cortinas e os móveis do apartamento, a aristocracia dos camarotes concede sua atenção aos atores, mas mais uma vez não é ao homem que esta atenção é dirigida, e sim unicamente à vestimenta. O que dizer dos atores? Julgar a habilidade, a felicidade ou a pujança de seus estudos? Mas de que forma? Seria necessário ter compreendido o papel inteiro para poder avaliar a dificuldade do empreendimento. Sobra somente, portanto, para os "esclarecidos" uma única postura à qual eles se conformam. Eles falam do ator como de um cavalo de corrida; a intensidade e o volume da voz, o estremecer do corpo, a palidez do rosto, o ardor febril da pupila, a agitação facial fornecem a seu desdém fofoqueiro a oportunidade de um triunfo explosivo. O pano de boca cai, a peça foi representada, a multidão se dispersa e antes de dormir esquece o que viu e acorda no dia seguinte pedindo um novo espetáculo.[37]

NUM DOS TANTOS teatros onde tive a oportunidade de trabalhar, ao entrar no palco para verificar se a montagem de um cenário que comportava um ciclorama estava correta, reparei que o fundo estava todo enrugado e, gentilmente, chamei a atenção do maquinista responsável (era um maquinista de verdade, pois o teatro estava muito bem equipado em sua maquinaria, pela qual o homem era responsável), que respondeu que eu não precisava me preocupar, pois na parte da tarde, quando eu voltasse, estaria tudo em ordem.

Voltei e constatei que o ciclorama, embora menos, continuava enrugado. Dessa vez, sempre cortesmente, mas um tanto abespinhado, chamei a atenção de meu companheiro de trabalho que, com um leve dar de ombros, disse textualmente: "Mas é teatro!".

Pensei muito nessa resposta e cheguei à conclusão de que ele tinha razão. Quanto essa pequena imperfeição perturbaria o espetáculo? Se o público reparasse naquilo que me irritou, seria evidente que sua atenção estaria desviada do aspecto mais importante do espetáculo: sua dramaturgia, e a interpretação a ela dada. Isso justifica porém o mínimo desleixo em relação à montagem técnica? Claro que não. Mas, então, até que ponto uma coisa interfere na outra, e até que ponto, partindo de uma única angulação, se justificaria um erro de caráter técnico, desde que não prejudicasse o aspecto mais importante do espetáculo? E se o fato de a cenografia não ter tanta importância desde que, mais uma vez, não prejudique o pensamento do dramaturgo e o trabalho do diretor, por que projetá-la e executá-la?

---

[37] *Revue des Mondes*, 1º dez. 1834, *apud* Odette Aslan, *op.* cit., p. 505.

NUNCA OLHE O PROJETO de um cenário (maquete ou croqui) como se se tratasse de uma obra de artes plásticas ou um projeto de arquitetura. O que você vê é algo anônimo, até o momento no qual é absorvido por uma comunidade. Nesse momento, o projeto se identifica com um discurso coletivo, dirigido obviamente a uma outra coletividade. Se o que for dito tem a força de uma síntese, ela só poderá ser examinada depois de ter superado a catarse inevitável.

EU GOSTARIA DE TER UMA CASA onde pudesse mudar à vontade os móveis, jogar fora elementos decorativos, trocar quadros, tapetes, luminárias, cor das paredes, etc., tudo isso obedecendo a meu estado de espírito, ao livro que estivesse lendo, à situação política do momento, à vontade de comer ou de ir para a cama com alguma mulher.

O teatro não precisa de cenografia; o teatro já contém a cenografia em si mesmo, ele a cria a partir do momento em que o espetáculo está sendo realizado pelos atores, pela magia das palavras, pela riqueza dos pensamentos expressados, pela atmosfera poética, pelos climas dramáticos, pela integração palco-platéia, pela realidade fictícia que duas comunidades em plena comunhão estão vivendo, graças à ausência de tudo o que é supérfluo.

Quando penso nas toneladas de madeira, panos, tintas, materiais especiais que anualmente são jogados no lixo, a pergunta espontânea que surge é: todo o trabalho que "artistas", artesãos, técnicos, marceneiros, pintores, aderecistas, etc. realizaram para uma tarefa mais do que nobre mereceria essa morte indigna?

"SABER VER": este é um tema que muitas vezes não é colocado por falsa timidez ou por receio de ser julgado negativamente. Eu acho que uma obra, a qualquer língua estética que pertença, deve ser vista e recebida em dois planos que não se destroem reciprocamente, mas que, ao contrário, se complementam: o sentido real e o racional. Não adianta negar a relação sensorial com a obra de arte porque a primeiríssima relação que nós temos com ela é conseqüência do que nós vemos e do que o que nós vemos nos fala. Parece que hoje todo mundo tem medo de se deixar surpreender pelos outros no momento em que esse contato estético se realiza, como se alguém nos colhesse num instante de intimidade com a camareira. Eu acho que o racional é despertado exatamente a partir do momento no qual nossos olhos registram o que estão vendo, criando uma corrente de valores que se sistematizam em seguida graças ao grau de cultura, de sensibilidade estética, de capacidade crítica que cada um de nós guarda dentro de si. Olhar para uma obra de arte, como se nos debruçássemos na lente ou no visor de um microscópio, parece-me tão negativo quanto exigir que uma bela mulher tenha a obrigatoriedade de ser inteligente. Pode parecer uma conversa fiada, mas, pessoalmente, não consigo me aproximar de nada que seja arte sem me emocionar. Minha postura crítica vem *a posteriori*. E é evidente que há arte e arte: o teatro é uma arte feita de valores de comunicação e emocionais; o teatro é uma arte que fala.

A cenografia faz parte do espetáculo como uma das tantas falas inseridas nele. Ela não pode ser olhada nem avaliada se nós não tivermos uma noção clara do contexto geral. Mais uma vez, e eu repetirei até o fim da minha vida, a cenografia tem que ser vista não como pintura, não como arquitetura, não como grafismo, não como uma dimensão concreta, mas como um fator dramático que toma forma, pois seu destino é esse.

Você já percorreu um palco que tenha um cenário montado, numa hora de descanso na qual ninguém atua? Já observou o que está atrás do cenário? Já esbarrou em alguma coisa que estava no chão, visto que o palco está escuro, com poucas e pálidas luzes tangenciando objetos que você não consegue definir? E, tropeçando, tentou se segurar em algo que estava ao seu lado, que você achou ser firme mas que se revelou um panejamento que mal te segurou, e você, quando estava para cair, esbarrou em algo sólido que, no momento em que um serviçal qualquer acendeu uma luz, revelou-se uma parede de madeira armada, estruturada como um esqueleto? Esse esqueleto é o que sustenta o corpo vivo da cenografia. Se você circular agora dentro desse palco mal iluminado, descobrirá superfícies e volumes que não consegue identificar mas que, todavia, carregam alguma significação. E se logo em seguida um eletricista, querendo repassar o plano de luz, iluminar a totalidade do cenário ainda vazio, você continuará sem entender com clareza do que se trata, e isso o impedirá de vê-lo. Ele só se revelará a você na hora em que, sentado na platéia, se dará conta, a partir do momento em que o espetáculo tiver início, de que o que você tinha visto no palco, naquela hora solitária e misteriosa, nada tinha a ver com o que você está vendo agora porque nele, neste momento, seres vivos e palavras de poetas fazem vibrar seu espaço antes anônimo, criando emoções impalpáveis e irracionais. Você perceberá que não há condições para dizer que aquele cenário é belo só porque é bonito, e só poderá dizer que aquele cenário é péssimo se ele pretende se impor pela sua autonomia, perturbando o equilíbrio de uma interpretação sensível. Se você pretender avaliar um cenário como uma obra de arte autônoma, é evidente que você estará divorciado dos sentidos mais profundos do teatro. Isso vale também para você, espectador, se eventualmente não tiver uma relação muito profunda com o sentido do teatro e de sua dramaturgia atuante.

Agora, para você que está querendo, tímida ou agressivamente, se aproximar do *labor teatralis*, as considerações são as mesmas, com uma variante: que a sua responsabilidade é outra. Você nunca poderá conceber um cenário se não entender em profundidade a significação dos temas propostos pelo autor, a visão crítico-estética do diretor, dos atores que irão povoar os espaços que você organizará para o espetáculo. Ao contrário do que acontece quando você se aproxima de uma obra de arte realizada, seu processo de trabalho atuará de forma inversa: o racional virá antes do emocional. A visão de um projeto, que vai se delineando na sua mente fundamentado na sua sensibilidade, terá de ser filtrada pela inteligência, não deixando brechas, até o momento em que você escreverá o seu cenário. Nesse momento então intervirão outros fatores tão importantes quanto a compreensão que agora você tem desses famosos valores profundos: vão entrar em jogo problemas como equilíbrio, forma, cores, dimensionamento do espaço e, dominando acima de tudo, uma coisa que se chama clima.

Um cenário é equilibrado quando tudo o que está nele é essencial. O excesso de detalhes e a complacência na adjetivação levam o projeto cenográfico a uma poluição que somente pode ser negativa para o ator que nele representa: é preciso dar a ele tudo o que necessita e nem uma vírgula mais. Tudo que lhe é dado deve ter uma função provocatória, tanto no sentido do gesto como na significação de suas vibrações. Quando um projeto é equilibrado, sua forma se estrutura espontaneamente no espaço do qual dispõe: proporção, verticalidade, largos espaços vazios, elaborações extemporâneas podem se coordenar numa espacialidade extremamente sóbria e composta, como também podem reagir negativamente uma com a outra, perturbando conseqüentemente aquele equilíbrio do qual falei acima.

E as cores? Você já pensou na agressividade de uma tonalidade? A cor é tão importante quanto uma pausa. O jogo das tonalidades, a escolha de uma palheta básica deveriam levar a um resultado harmônico ou, involuntariamente, à ruptura daquele equilíbrio do qual estamos falando a cada segundo. O clima? É a resultante harmoniosa da soma de todos os fatores que colaboram para o espetáculo, quando as intenções de todos convergem para o mesmo fim.

Um projeto cenográfico não se fundamenta somente sobre uma correta interpretação. Teatro é também uma pequena indústria na qual a escolha dos materiais, seus custos e, enfim, um orçamento geral impõem um determinado comportamento criativo. É bom que isso nunca seja esquecido, pois, às vezes, limitações financeiras podem ser fortes estímulos para soluções que, de outra forma, poderiam vir a ser um tanto faraônicas. Uma das mais belas obras de Stravinski, *História de um soldado*, foi concebida e escrita em Paris num período de graves dificuldades econômicas. Não é o papel que determina a beleza de um texto mas o que nele está escrito.

Ao projetar um cenário, diga não ao moderno, ao acadêmico e à tradição. Essas três definições só podem ser dadas *a posteriori* e não devem constituir uma preocupação para o projeto a ser realizado.

Como nasce um cenário? Quais são as solicitações que, além do texto, o cenógrafo recebe no decorrer do prazo que lhe é concedido para a definição de seu projeto? Em que ele baseia o processo da busca de idéias e de amadurecimento crítico? Normalmente, pensa-se que as maiores instigações deveriam vir do próprio diretor que, diga-se de passagem, na maioria dos casos, antes de começar o ensaio, ainda não tem uma visão muito clara (espera-se, pelo menos) do que irá fazer. Se houver dicotomia de pensamento entre o diretor e o cenógrafo, dificilmente será possível projetar algo que consiga ser um pouco mais do que bonito.

Penso que se o teatro, no seu sentido total, significa realização de um convívio, este convívio deveria nascer no momento em que, numa primeira leitura, nos preâmbulos, nas primeiras tentativas, uma comunidade se reúne para se preparar para o contato que mais tarde terá com outra comunidade. Experiência, euforia, anseios, criatividade, insegurança, esperança, receios, entusiasmo, paixão, tudo deveria levar a um trabalho de conjunto, o que nem sempre acontece. A realidade é mais melancólica. O cenógrafo trabalha de um lado, o figurinista de outro, os atores estudam os papéis, o diretor manda e, no final, não se sabe por qual alquimia misteriosa, o espetáculo aparece e, supondo que todos tenham talento, a resultante, nos piores dos casos, é sofrível. Todavia a cenografia é boa, o figurino também, a interpretação dos atores dedicada, e a direção sem dúvida nenhuma inteligente, mas isso não faz o bom espetáculo. Então? Num sistema financeiro, como o que conduz a economia do teatro, é quase impossível pensar num trabalho criativo que seja fundamentado na observação cotidiana e na evolução das idéias provocadas pelo trabalho de todo mundo, pela discussão sistemática, pela polêmica construtiva, pela renúncia positiva às idéias que pareciam boas mas que devem ser jogadas fora para ceder o passo a novas constatações. Não há dúvida de que o ideal seria poder trabalhar sem a preocupação angustiante com o tempo que separa o ensaio da bilheteria. Essa exigência do prazo marcado, essa angústia de ter que chegar lá de qualquer maneira castram o que deveria ser uma possibilidade e não uma imposição. Tempo, tempo, tempo. É de tempo que o trabalho preparatório precisa. Não há dúvida de que a genialidade, a inteligência, a criatividade suprem essa falta de tempo, mas a verdade é que, pelos limites de tempo e de dinheiro, nossa cozinha teatral é mais um *fast-food* do que um opíparo ágape celebrativo.

– IDEAL SERIA PODER estruturar uma maquete imaginária do espetáculo – falou-me um jovem diretor –, uma maquete em movimento onde os atores seriam representados por pequenos bonecos que assumiriam todas as posições básicas no espetáculo; a iluminação seria realizada por meio de miniaturas de projetores e a cenografia na escala prevista. Isso me permitiria, checar com exatidão todas as situações chaves do espetáculo e os atores aprenderiam as marcações de forma definitiva.

– Você gravaria de antemão também as entonações das falas, as pausas e as expressões mímicas e dos olhos? – perguntei.

– Não, claro que não. Uma vez estabelecido o movimento no espaço predefinido e uma vez tendo eles decorado o texto e os movimentos, as entonações e as expressividades dramáticas surgiriam espontâneas.

– Você não pensou que o procedimento poderia ser inverso? De que serviria para você – e para os atores – uma maquete mecânica, sem alma, sem nenhum poder de interpretação sugestiva? Não acha que a maquete eventualmente, estou dizendo eventualmente, poderia ser realizada depois do espetáculo estar pronto interpretativamente? Mas de que serviria então uma maquete? E, além do mais, quando um espetáculo está interpretativamente pronto? Se o que você pretende de um conjunto de atores é um espetáculo congelado, eu considero você um criminoso teatral. Você não percebe que, atuando como você pensa, assassinaria toda a criatividade do ator, que deve antes de mais nada se deixar conduzir pela personagem que pretende abrigar? Você não percebe que o gesto é conseqüência de um impulso interior e não o contrário? Você não percebe que a palavra "marcação" é indecente, pois só indica um movimento amorfo num espaço sem significações? Que o movimento, individual ou de conjunto, também é resultante de uma situação dramática? A "bela" marcação que você pretende fazer e impor não existe, porque a partir do momento em que você a imaginou para ser bela, ela virou um elemento decorativo e, conseqüentemente, inútil.

– Espera aí – retrucou meu jovem amigo –, não precisa ficar nervoso. Está esquecendo a intervenção da música e da iluminação. Appia, maravilhoso teórico da luz, afirmou que...

– Conheço muito bem as teoria de Appia e o admiro profundamente; acho que está confundindo alhos com bugalhos. Ele nunca afirmou ou desejou uma mecanização do espetáculo e o próprio Gordon Craig, quando falou da "supermarionete", teorizou mais em termos de polêmica, ele, filho de Ellen Terry, do que realmente acreditando no que estava escrevendo. Portanto, esqueça sua "maquete ideal" e vá namorar um pouco; mas não preconceba gestos bonitos nem movimentos pré-coordenados: deixe que o amor o leve, se amando está, e suas carícias, suas posturas surgirão sem provocação, nascidas e solicitadas pela espontaneidade de seus sentimentos.

Meu jovem amigo zangou-se:

– Não dá para falar com você; só pensa no amor; o que é que o amor tem a ver com tudo isso? Teatro é racionalidade e não sentimentalismo, e um diretor tem que se impor por sua segurança; o diretor é um comandante e não um sedutor barato; dirigir exige carisma e profunda convicção do que está sendo feito, e se o ator não estiver percebendo isto ou, melhor, se não senti-lo, achará que o diretor é frouxo e começará a trabalhar sozinho fingindo que está obedecendo.

– A gente se vê, tá?

E fui andando, um tanto confuso. Ele me olhou por um instante e, depois, sacudiu a cabeça e empurrou a mão para cima: dois gestos não preconcebidos mas que expressavam com muita clareza o julgamento que ele estava fazendo de mim.

VSEVOLOD MEYERHOLD

> Vou citar (baseado em minhas anotações) uma conversação de Tchekhov com os atores. Ele assistia pela segunda vez aos ensaios de *A gaivota* (11 de setembro de 1898) no Teatro de Arte de Moscou; um dos artistas comentou que, durante o espetáculo, ouvir-se-ia o coaxar das rãs, o estridular dos grilos, o latido dos cachorros.
>
> – Para quê? – perguntou Tchekhov, irritado.
>
> – Para o realismo – respondeu o ator.
>
> – Realismo? – frisou Anton Pavlovitch com um risinho de escárnio, acrescentando em seguida:
>
> – O espetáculo é arte. Pegue um bom retrato, corte o nariz e substitua-o por um nariz verdadeiro: este será "real" mas o retrato estará arruinado [...] O teatro naturalista nunca deixou de buscar a quarta parede [...] Ele se fez prisioneiro das técnicas. Ele quis que no palco tudo fosse "como na vida" e acabou transformando-se numa loja de objetos de museu.[38]

---

[38] *Les techniques et l'histoire*, 1907, tradução de Nina Gourfinkel, *apud* Odette Aslan, *op. cit.*, p. 543.

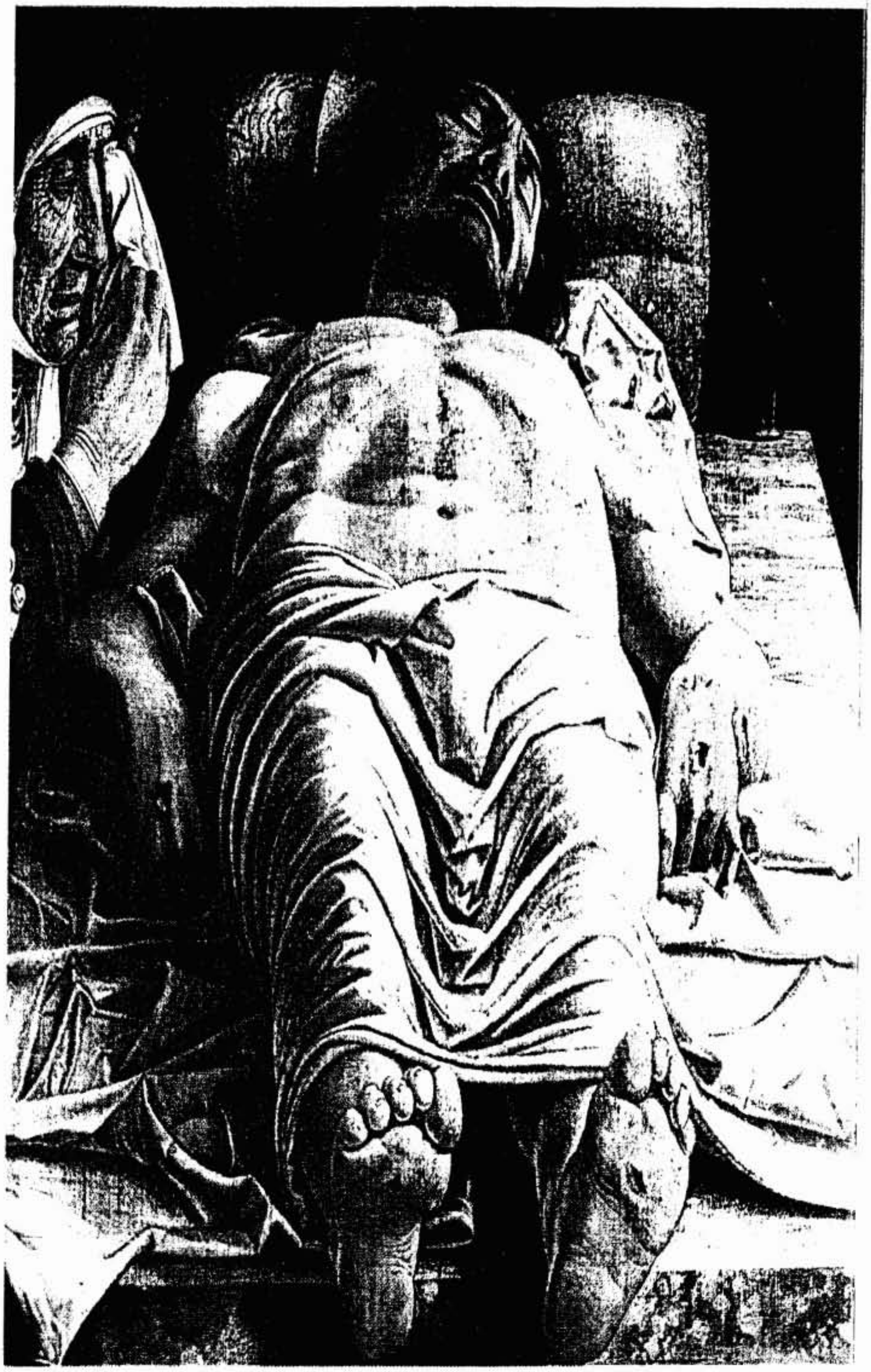
A HISTÓRIA DO TEATRO está repleta de teorias, de Aristóteles a Diderot, de Goethe a Brecht, de Goldoni a Stanislavski, etc. Um dia, durante um ensaio de *Cyrano de Bergerac*, perguntei ao ator que estava ensaiando: é esta a espada que você usará no espetáculo? "Sim, por quê?", respondeu. Porque ela está historicamente errada! Olhou-me, olhou a espada e disse: "Se, enquanto representar, o público olhar a minha espada será porque estou realmente representando mal o meu papel!" Tinha razão. Até a cultura, assim como as teorias, às vezes, pareceu-me supérflua, se não inútil. Não se pode fazer amor com o *Kamasutra* na mão; a ação teatral é uma constante defloração, um estupro inevitável, sem o quê o teatro não existe: amo porque amo, odeio porque odeio, não vejo outro caminho.

Quando ouço a interpretação de um "virtuoso" ou a regência impecavelmente bela de uma obra sinfônica, me pergunto se em 1600, 1700, 1800 ou 1500 as execuções musicais eram tão perfeitas como as que hoje são exigidas e se por isso as obras eram menos belas ou menos apreciadas. Beethoven regendo, surdo, uma das suas sinfonias, a deturpava? Os atores shakespearianos eram melhores ou piores que os ingleses de hoje? Quando Bertolt Brecht, o teórico do "distanciamento", assistiu, no Piccolo Teatro de Milão, à montagem de *A opera dos três vinténs*, chorou, diante de uma execução carregada de valores emocionais que contradiziam, italianamente, a exigência de manter o público numa atitude crítica permanentemente afastada de posturas "sentimentais".

SILVIO D'AMICO

> [...] Nossos pintores, redescobrindo as leis da perspectiva, estão inventando aquela cenografia que conseguirá maravilhar a Europa dos séculos vindouros. Os olhos da multidão, redescobrindo a felicidade das linhas e das cores, pedem espetáculos; e os portentosos artistas que já os estavam fornecendo nas "representações mudas" (ou quadros plásticos vivos) de caráter sensualmente pagão [...] põem à disposição das representações teatrais seus "engenhos" mecânicos [...]
>
> [...] O que a humanidade pediu, em todos os tempos, ao seu teatro? Sonho, ilusão; quer dizer, evasão da dura realidade; até as "catarses" de Aristóteles [...] Frente à técnica infantil do teatro da Idade Média, que confunde o drama com a narração dialogada, mostrando tudo em cena, os humanistas descobrem que o drama não conta mais uma história, mas

representa uma crise [...] A ampla imaginação medieval é repudiada como bárbara: justamente no momento em que os pintores e os cenotécnicos oferecem aos dramaturgos subsídios visuais e de maquinarias e invenções até então nunca vistos, capazes de fornecer ao poeta todas as liberdades e possibilidades, o humanista fecha-se nas fórmulas da antigüidade clássica e as propõe e impõe como modelos absolutos.[39]



Andrea Mantegna
(1431-1506), *Cristo morto*
(Madri: Museu do Prado).

---

[39] Silvio D'Amico, *Epoche del teatro italiano*, *op. cit.*, p. 25.

FAÇO MINHA A AFIRMAÇÃO de Joseph Svoboda quando diz que escolheu a palavra *scenografia* para definir um aspecto do teatro que em cada língua tem uma palavra diferente; faço minha essa escolha, pois ela, parece-me, tem um sentido diferente do que normalmente se dá: escritura – desenho – projeto de um ambiente dentro do qual se desenvolverá um texto teatral. *Scenografia*, portanto, passa a assumir o valor de escritura do espetáculo, significando isso a definição inicial de um projeto que incorpora todos os aspectos de uma montagem.

Para o cenógrafo de hoje, as limitações que o palco impõe, e a superação delas, não mais deveriam existir, pois estaremos trabalhando num espaço ansioso para ser transformado mágica, lírica e misticamente.

NÃO SEI ATÉ QUE PONTO este *Antitratado* terá sido útil para quem o leu. Decerto ficou evidente a significação de antitratado, pois o livro não é nem quer ser técnico: para isso existem textos de geometria, arquitetura e matemática.

Arte não se ensina, assim como é inútil dar conselhos. Como falei no começo, eu quero que este livro seja provocatório, instigante, criador de pequenas polêmicas, de discordâncias. Tudo o que foi dito, graças a Deus, não é fundamental, pois idéias e posturas mudam constantemente, em paralelo com teorias e estéticas. A história do teatro é isto: uma mudança permanente de valores, de propostas, de negações, de polêmicas, de agressões, de crises, etc.

De propósito não falei das teorias, dos movimentos espirituais nem das revoluções estéticas que sacudiram culturalmente este nosso século; como eu disse desde o início, quero provocar e não ensinar, e confio, se chegaram a ler este opúsculo até o fim, que a curiosidade leve todos a procurar livros e, principalmente, a lê-los. Se não compreenderem algo não tenham medo de perguntar; isso tem duas vantagens: quem responder, sem dúvida, se sentirá gratificado, e sua mente encontrará novos caminhos.

O importante é que cada pessoa que quer se aliar ao teatro parta do princípio de que esse casamento, se chegar até o altar, exige de ambas as partes uma atitude aberta à compreensão, numa integração constante; é preciso não esquecer que o teatro, não o espetáculo, o teatro é integração polimórfica. Um espetáculo que pretenda impor de forma drástica sua individualidade acima do texto está fadado a um falso êxito e a um definitivo esquecimento. A história do teatro o demonstra a cada instante.

Não há dúvida de que os rumos estéticos do teatro enveredam hoje para afirmações novas; o texto está sendo relegado para o plano de pretexto para o espetáculo, pois o autor hoje é o próprio diretor, auxiliado, eventualmente, por um dramaturgista ou pela colaboração coletiva de sua companhia; tudo bem, não tenho nada contra isso, afinal Deus também criou o mundo em seis dias e o achou bonito: problema dele. Todavia, parece-me que se os caminhos atuais do teatro buscam alvos além da palavra e de sua interpretação nem por isso estes dois últimos substantivos perderam seu valor a ponto de serem renegados em nome da genialidade criativa: nem todo mundo consegue colocar impunemente um par de bigodes no rosto enigmático da Gioconda.

Reconheço: minha postura perante o teatro é romântica e sentimental, eu amo o teatro e sofro por ele. Mas isso não significa que meus olhos sejam bondosos nem que eu pense que o trabalho deva ter como resultado uma batidinha nas costas. O teatro deve ser polêmico, agressivo e um tanto convencido, pois sem isso não haverá polêmica e o debate é a base da sua própria vida.

O rigor, portanto, é indispensável. Deixando de lado considerações que podem parecer frágeis ou superficiais, o fator que mais se impõe na postura de trabalho que vocês vão assumir é a honestidade e o orgulho do que vão fazer. Honestidade, porque vocês vão se empenhar até o fim numa tarefa que exige competência, humildade e senso de coletividade; orgulho, porque vocês devem ter consciência do que estão fazendo, sabendo que são os colaboradores de uma obra coletiva dirigida para uma outra coletividade que, integrada à primeira, resulta num ato político.

Certamente repararam, pelos exemplos fotográficos e gráficos, na riqueza da linguagem cenográfica que, não obedecendo superficialmente a propostas estéticas externas, atravessa os séculos com uma coerência às vezes até superficial mas que, como todo ser sadio superando crises de saúde, reencontra suas forças originárias renascendo permanentemente como a fênix que foi queimada. Esse renascimento, que é sempre o resultante do choque frontal da dramaturgia com a realidade histórica, é que *nos dá hoje* a autoridade para afirmar que a cenografia está morta, porque ela está renascendo através de outras formas de expressão fundamentadas na tecnologia.

E aqui há um impasse: não podemos afirmar que a dramaturgia contemporânea tenha a dinâmica e a potencialidade das grandes dramaturgias do passado, e esse processo de transformação visual, alimentado pelas mais modernas tecnologias, é que nos leva a comparar a situação atual com a de três séculos atrás, quando as maravilhas, as mágicas e os *inganni* supriam, satisfazendo a procura superficial do espectador, a ausência de temáticas autênticas, o sopro da poesia que emana dos pensamentos profundos. A busca pelo aplauso e a postura drasticamente individualista da maioria dos diretores atuais, preocupados em afirmar uma genialidade que quase sempre não passa de uma competência técnica, explicam a exumação dos grandes dramaturgos do passado, que, por não estarem mais vivos, permite uma liberdade "interpretativa" que na maioria dos casos os devolve esfacelados ao túmulo pela segunda vez.

Por que o respeito? Você gostaria que o seu cenário fosse deturpado por alguém que, reproduzindo-o, o alterasse na sua estrutura e nas suas cores? Você gostaria de ouvir uma obra de Hindemith perturbada por instrumentos eletrônicos? Você gostaria de ver uma obra de Klimt utilizada estupidamente para a publicidade de um purgante? São perguntas que não exigem respostas. Eu sei que quando se fala de teatro universal a primeira objeção é "por que universal"? Concordo. Eu acho que uma grande dramaturgia tem que ser antes de mais nada o reflexo da realidade histórico-cultural do país onde nasceu, porque nesse momento ela se insere inevitavelmente no amplo desenho crítico de todos os países: tantos países, tantos dramaturgos, e se estes tiverem a sensibilidade de perceber o mundo que os rodeia, nesse momento a soma de todas essas propostas passa a ser uma proposta universal.

Raízes? Não tenham medo delas: é delas e por elas que existimos, mesmo quando fingimos ignorá-las, pois não é cortando as árvores que elas produziram que conseguiremos mudar os rumos da história do homem.

A cenografia morreu, viva a cenografia.

ALGUNS ADENDOS, ALGUMAS DICAS

PARA QUEM SE DIRIGE PELA PRIMEIRA VEZ ao encontro marcado com os técnicos realizadores de seu projeto, a ansiedade é inevitável.

Você obedeceu a todas as exigências preliminares:

- executou os croquis e construiu uma maquete em escala proporcional ao espaço no qual seu cenário estará contido;

- desenhou a planta baixa e os detalhes executivos na escala correta;

- está convicto de que seu projeto é bom, todavia não tem a noção clara de como será executado, quais os melhores materiais para realizá-lo, quem se encarregará da pintura... enfim, tudo que diz respeito à transferência do que você imaginou para o palco.

Admitindo a possibilidade de você ter tido a sorte de entrar em contato com um ótimo profissional, será tratado com respeito e desconfiança, pois ele ainda não sabe qual é o seu nível de conhecimento prático. Não banque o sabido; seja simples, não queira esmagar o técnico com erudição universitária: às vezes ele poderá lhe ensinar muito. Aceite, portanto, a sua inicial incompetência e o desejo de aprender, sem abdicar da consciência de seu valor artístico.

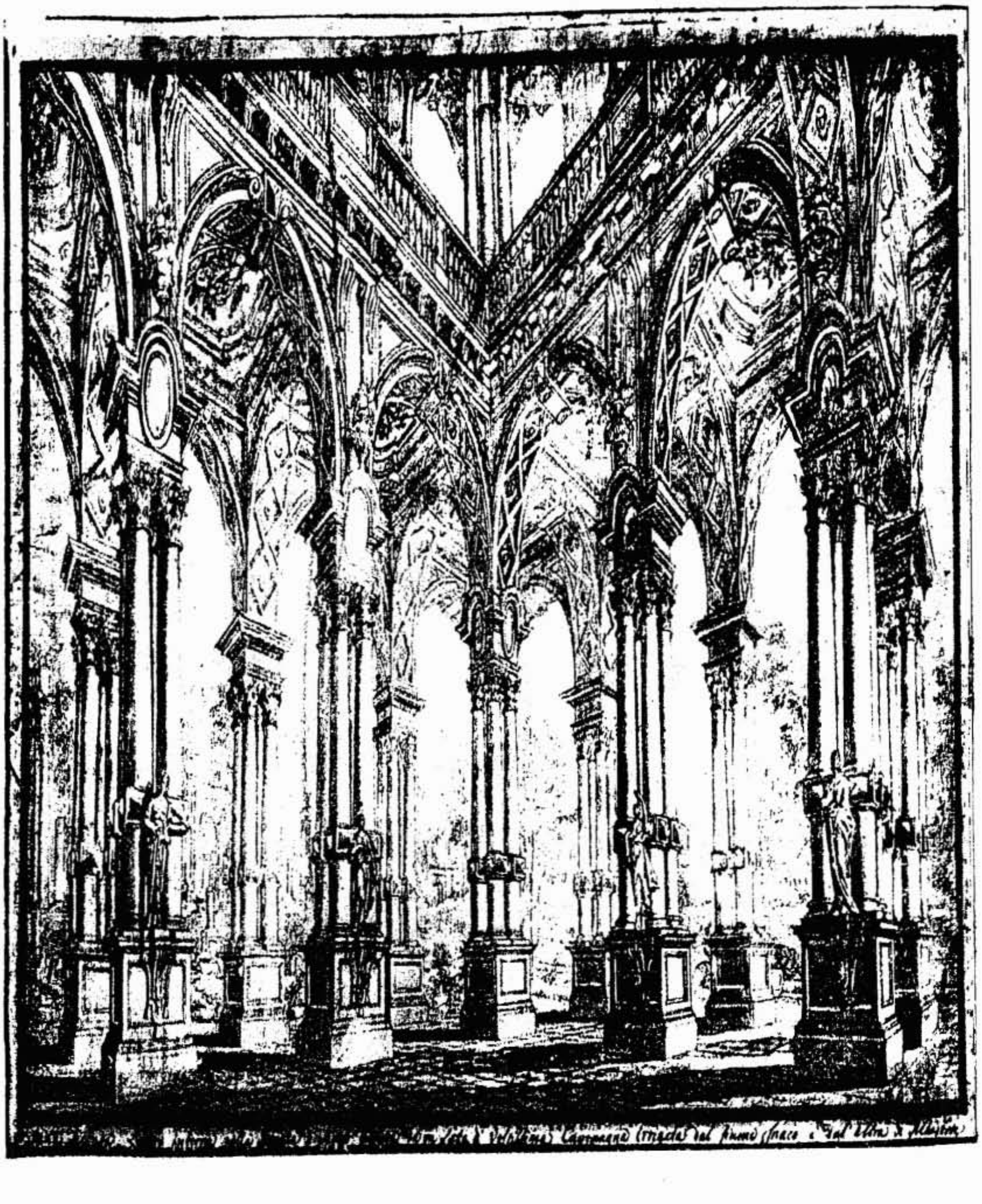
As escalas normalmente usadas, dependendo do tamanho do projeto, são:

1:100 (1 cm x m)
1: 50 (2 cm x m)
1: 20 (5 cm x m)
1: 25 (4 cm x m)

1: 10 (10 cm x m) – esta escala só é usada para detalhamento maior.

Não use a escala 3:1 (3 cm x 1 m) nem outro tipo qualquer de escala, pois podem confundir a leitura dos executores. Mas, como sempre, não existem regras fixas.

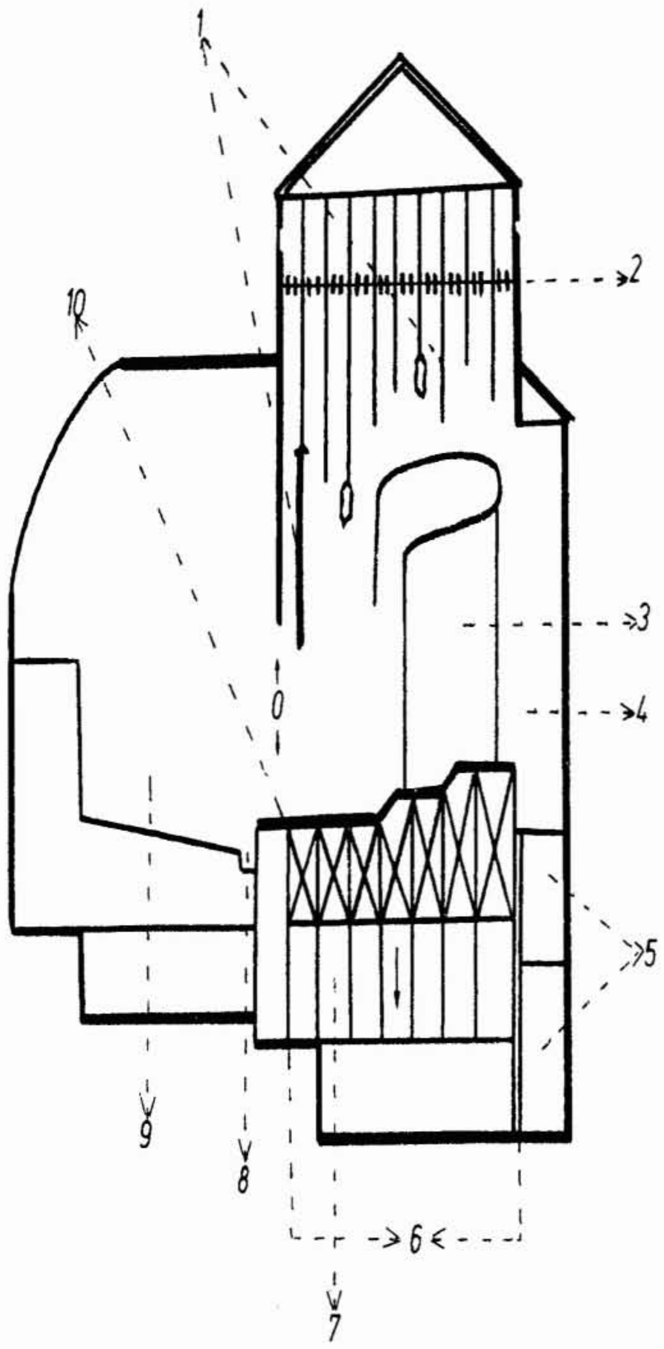
A PERSPECTIVA É UMA TÉCNICA e não uma arte, embora as resultantes de sua aplicação possam superar o próprio aspecto técnico. Sua utilização tanto pode levar a resultados puramente malabarísticos como a conclusões esteticamente válidas.



Giuseppe Galli, dito Bibiena, Galeria com jardim.

O projeto, obviamente, deve obedecer ao espaço que o palco (italiano, de arena ou qualquer outro que seja) oferece. Portanto, você deve conhecer sua estrutura, suas possibilidades e suas limitações: faça um levantamento de medidas do espaço onde seu cenário será instalado (largura e altura da boca de cena; profundidade do palco; largura interna do palco; altura máxima até o urdimento). Se no interior do palco houver obstáculos, registre-os; e se o palco for irregular, faça um levantamento planimétrico desenhando-o cuidadosamente.

A ilustração que se segue representa um palco clássico de estrutura tradicional:



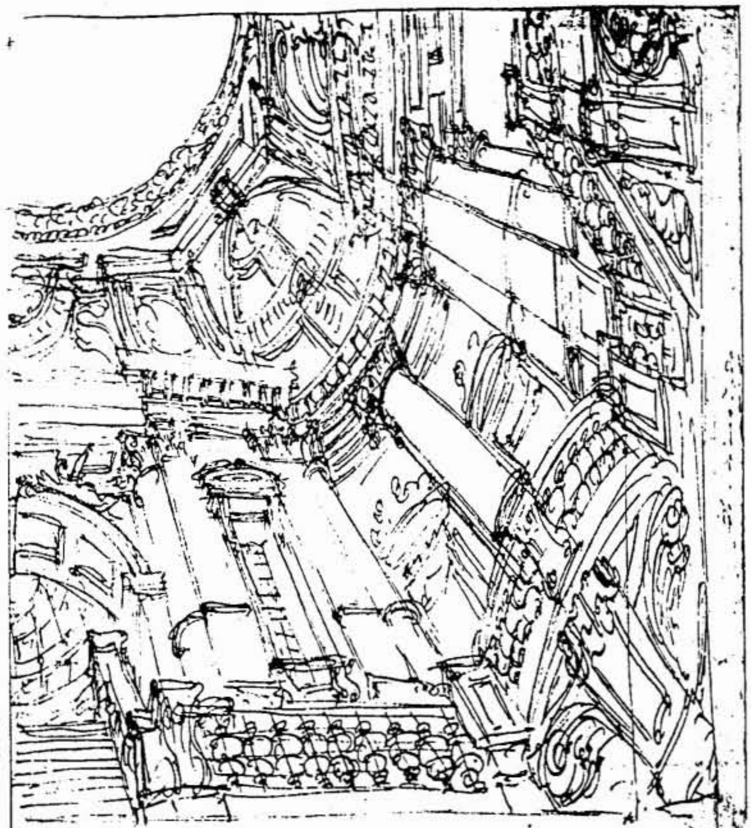
1. Manobras;
2. Urdimento situado na linha-base das duas águas do teto;
3. Ciclorama ou cúpula. Rígido ou flexível;
4. Fundo do palco;
5. Depósitos e oficinas;
6. Conjunto do palco com as pontes elevadoras;
7. Porão do palco com as guias para os elevadores;
8. Fosso da orquestra;
9. Platéia;
10. Piso do palco articulado em pontes elevadoras.

A PERSPECTIVA É UMA ARMA de dois gumes: de uma parte, ela rompe os limites geométricos do palco, avançando generosamente para o infinito, ampliando os espaços, criando ilusões e cumplicidades visuais; de outra, justamente por suas características ilusórias, leva o projetista a se comprazer do que ele pode conseguir nesse mundo feito de enganos e repleto de armadilhas. E é realmente o que se poderia chamar de reação em cadeia o processo criativo baseado exclusivamente na técnica perspéctica. O malabarismo ao qual o projetista é levado tem as mesmas características de uma alta acrobacia, na qual basta um piscar de olhos para se cair em parafuso ou se elevar para os cumes mais altos ou para os horizontes mais longínquos.

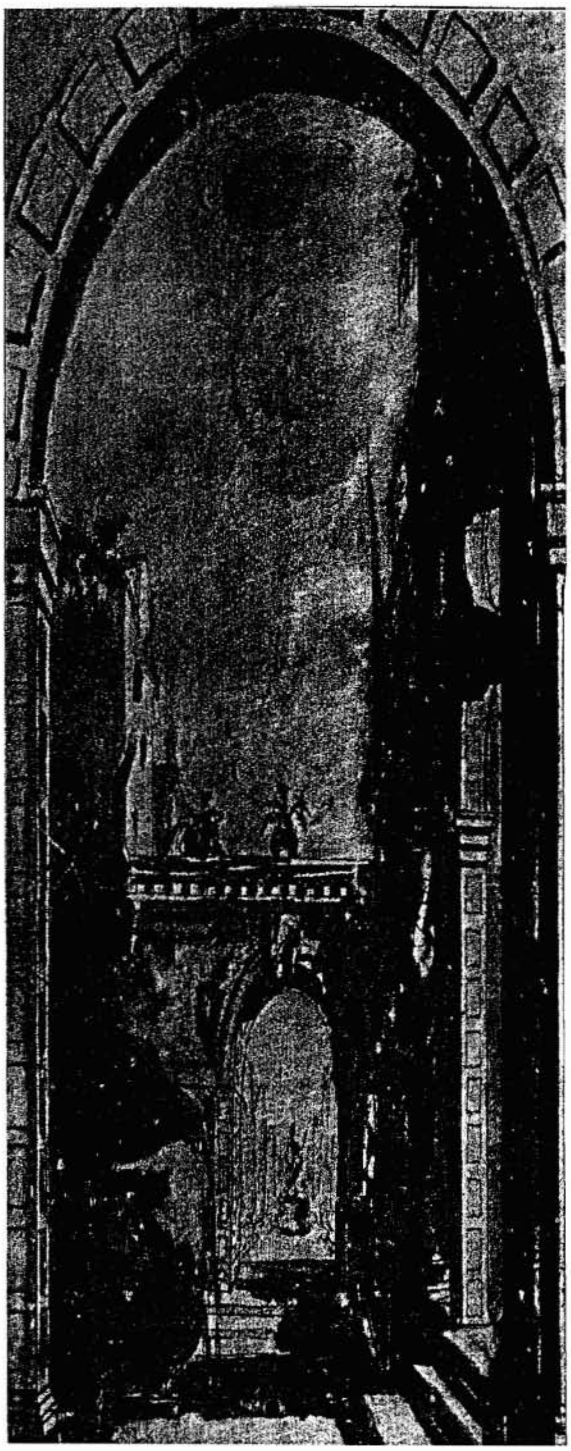
A perspectiva, descoberta renascentista, técnica que rompeu a barreira filosófica herdada dos bizantinos, abriu, é o caso de dizer, os limites de uma linguagem plana, ortogonal. O espaço destruiu a superfície eliminando seus dois lados e penetrando numa terceira dimensão até então reservada às hierarquias místicas: ela conseguiu transferir para o quadro, a parede, a cúpula, o palco e – com a maior exatidão – o que o olho vê quando uma rua, uma praça, uma arquitetura ou uma paisagem se defronta com seu espectador. O caminho para o realismo estava aberto com todas as suas conseqüências nefastas. O século XIX foi o registro fiel do naufrágio de uma descoberta genial que alterou a linguagem visual do teatro a ponto de se sobrepor à própria dramaturgia.

O século XVII, o chamado Século de Ouro, foi, talvez, o período de maior criatividade da cenografia teatral. O *inganno* (a técnica que cria espaços ilusórios com malabarismos que a cenografia humanista não permitia) contém em seu próprio nome a possibilidade de uma deterioração estética que os séculos posteriores se encarregariam de evidenciar inconscientemente. E foi justamente o sentido de alto risco (basta um erro de cálculo para destruir todo um jogo de grandes ilusões) que acabou levando o processo cenográfico, enriquecido (ou empobrecido) pela aquisição de uma linguagem pictórica acadêmica ao desastre operístico de 1800. Mas no século XVII os cenógrafos eram geniais e seus projetos, ao mesmo tempo que utilizavam corretamente todas as regras que a perspectiva oferecia, tinham uma grafia que levava a esquecer a técnica em benefício da linguagem plástica. Seus projetos, desenhos e croquis tinham, e mantêm até hoje, o valor de uma obra de arte que o tempo não esmorece.

A CENOGRAFIA LEVOU a perspectiva pictórica e arquitetônica para a conquista de processos muito mais complicados, pela constatação de ter que multiplicar em vários planos o que estava desenhado na bidimensional folha de papel: se cada setor do desenho inicial fosse transferido no palco, para sua execução, na medida exata indicada pelo croqui, o resultado seria inevitavelmente desastroso. A intuição de que o ponto de vista do espectador obedece a um ângulo fixo, que se abre progressivamente na medida em que o que for visto está mais longe, levou os projetistas e executores de cenários a ampliar seus desenhos, para a medida real do palco, não mais na proporcional quadrangulação, mas segundo o ponto de vista do



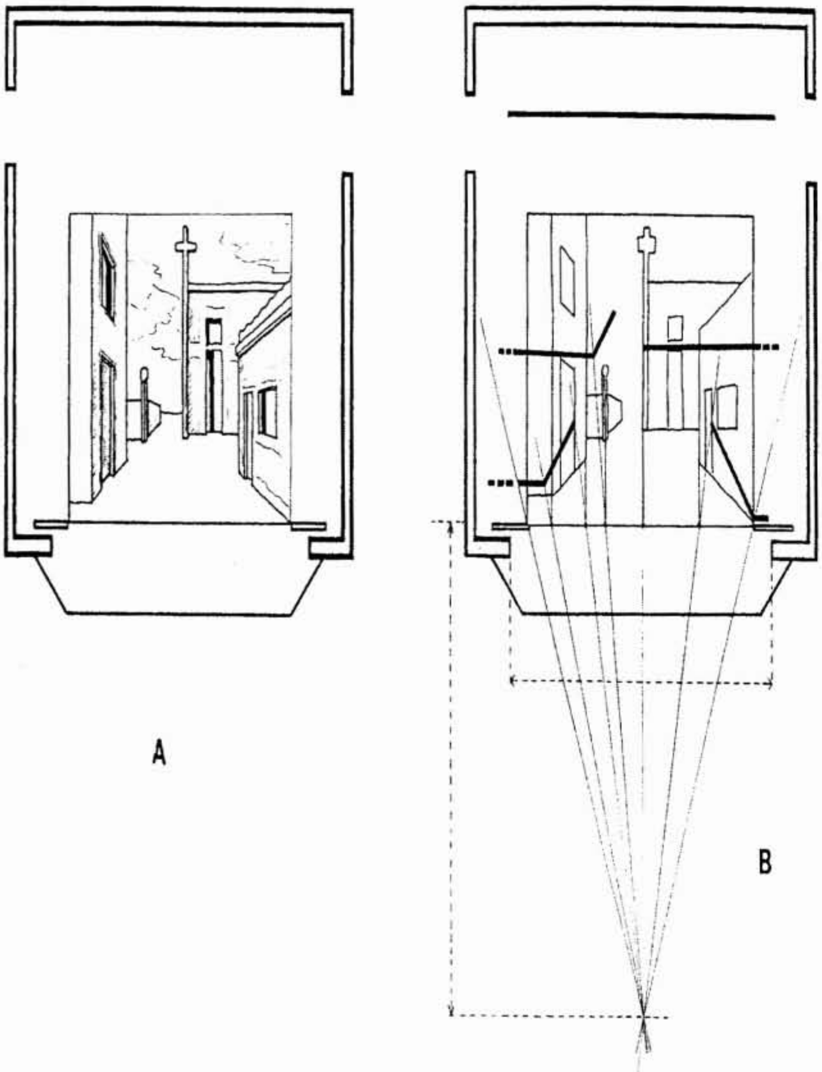
Ferdinando Galli, dito Bibiena, Debaixo para cima.



Angelo Michele Colonna (1600-1687), Perspectiva de um pátio.

espectador que, olhando, realiza instintiva e ilusoriamente uma inversão dimensional. Quer dizer que, para realizar corretamente o processo perspéctico, na medida em que os planos do desenho se aproximam do horizonte, suas dimensões reais deverão aumentar proporcionalmente para depois serem ilusoriamente reconduzidas às proporções corretas propostas pelo *inganno*. Isso, evidentemente, implica processos dos quais uma superfície não precisa, sendo suficiente para ela a utilização de um ou mais horizontes e de um ou mais pontos de fuga.

Os desenhos seguintes explicam o processo correto para transferir para o palco (em TRÊS dimensões) o que está desenhado em DUAS no croqui:

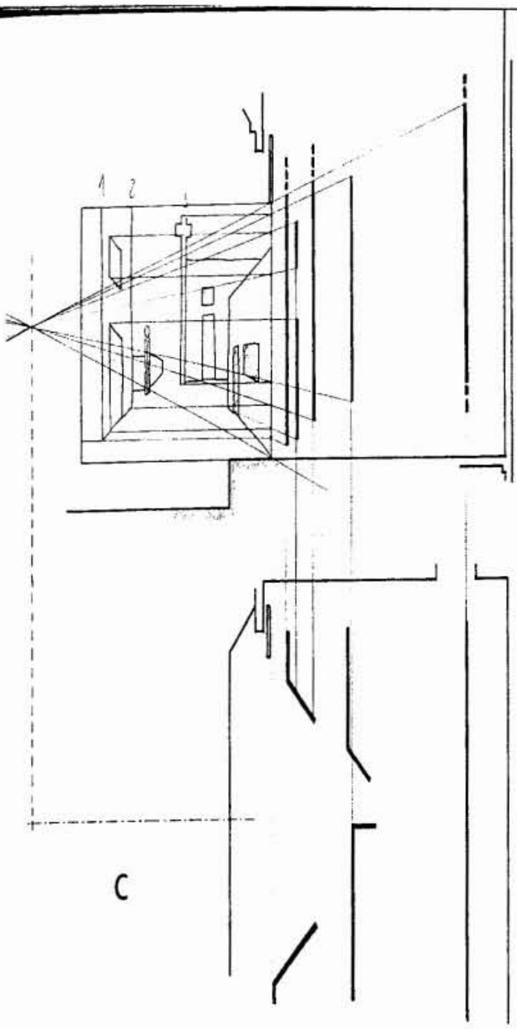


Processo de transferência do desenho bidimensional para a tridimensionalidade do palco:

A Desenho em duas dimensões;

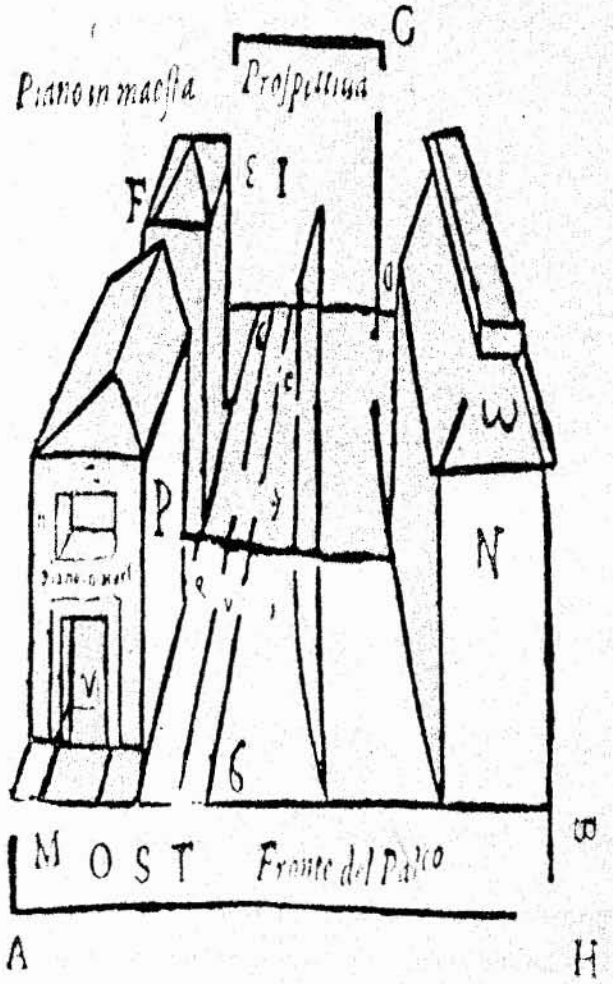
B O ponto de vista do espectador determina a planta baixa sugerida pelo desenho;

C Com o mesmo ponto de vista, identificam-se as medidas verticais relacionadas com a planta baixa.

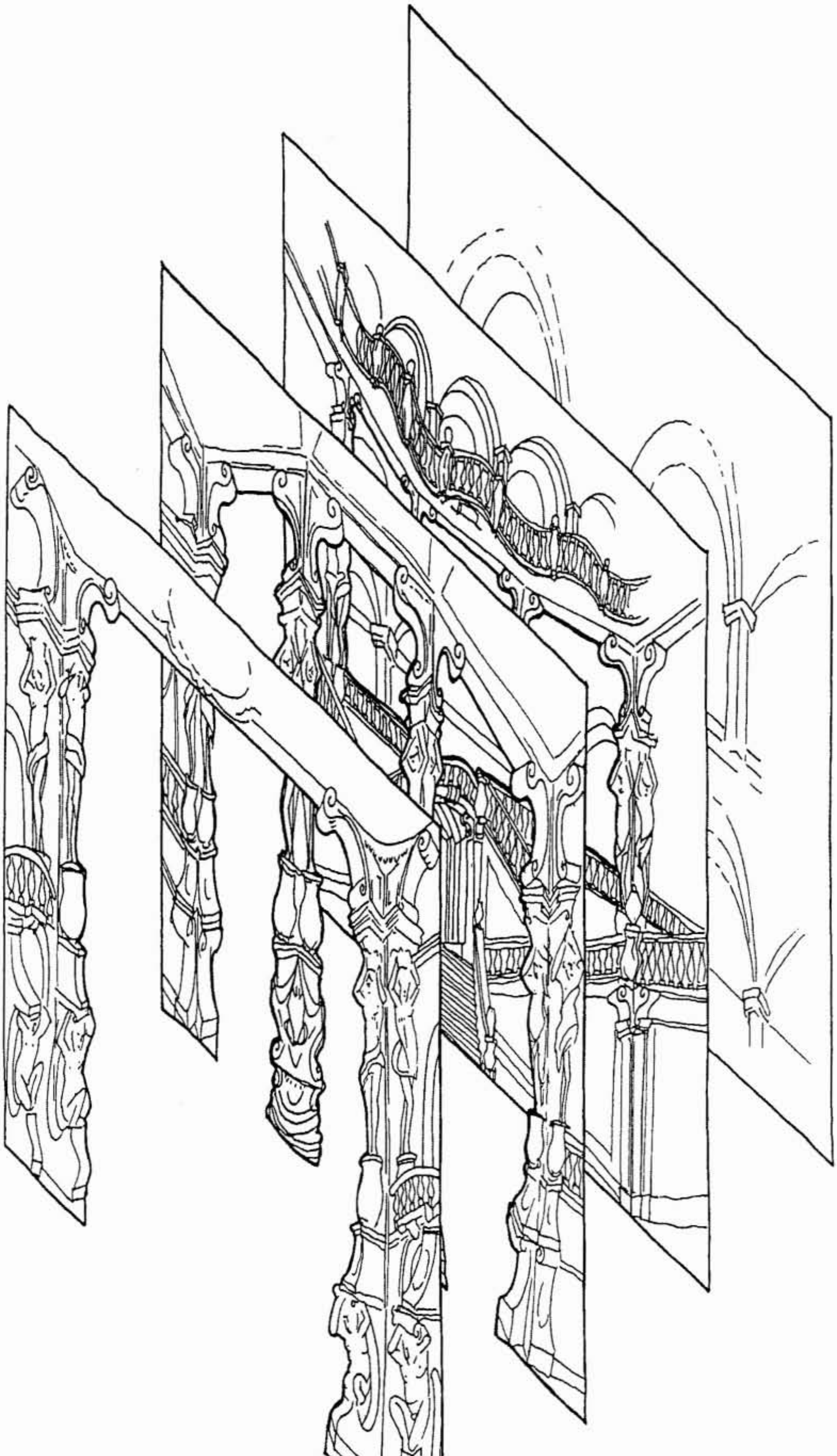


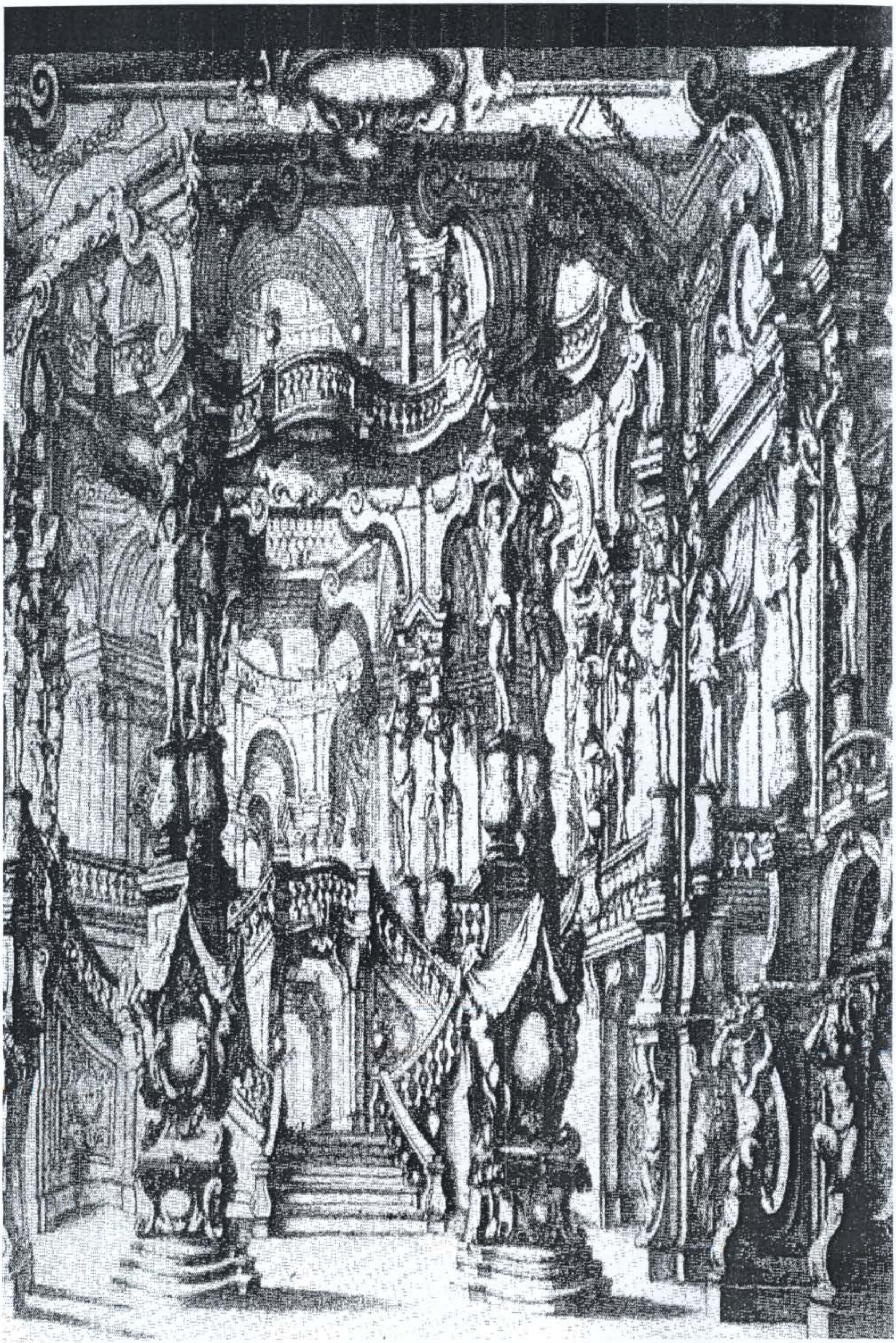
Mas também no projeto cenográfico o artista age de forma diferente do arquiteto ou do pintor, porque para conseguir seus "efeitos" terá que utilizar vários horizontes e múltiplos pontos de fuga. No caso de um conjunto arquitetônico é fácil imaginar a complexidade do desenho perspéctico e a transferência para a maquete ou para o palco das medidas executivas.

Os dois gumes estão aqui. De uma parte, o aspecto mágico e ilusionista que serve para "enganar" o espectador; de outra, o fascínio que este pode determinar no projetista que, por sua vez, fica envolvido num processo que cada vez mais o afasta da descoberta, ou intuição dos valores que um cenário deve conter: os de uma interpretação correta da proposta dramatúrgica.



Estudo perspéctico para uma cena construída.



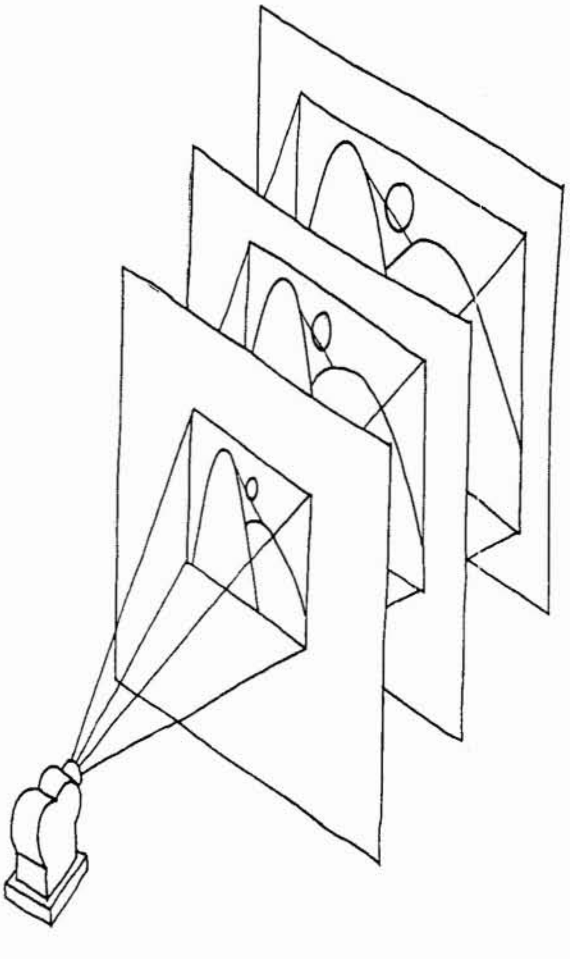


A PERSPECTIVA é menos complexa do que parece: identificada pela observação inteligente de um grande artista (Filippo Brunelleschi) e por ele codificada em regras simples e claras, fundamenta-se na constatação de que a visão humana altera enganosamente as medidas do que enxerga, fazendo com que elas diminuam progressivamente para um ou mais pontos convergentes numa linha chamada horizonte que se situa inevitavelmente à altura de nossos olhos. Para um mesmo ponto convergem todas as linhas paralelas de um mesmo plano: esse ponto, chamado de fuga, poderá ser comum aos lados esquerdo e direito, se nossa visão for centralizada segundo um único eixo, ou então conforme nossa posição; as fugas poderão ser duas, o mesmo acontecendo aos planos terra (o lugar onde estamos pisando) e o que está acima de nossas cabeças (quando, por exemplo, estivermos situados num espaço fechado e rigorosamente geométrico). Essa lei vale para a perspectiva destinada ao desenho arquitetônico bidimensional ou para a pintura também bidimensional.

No caso específico do projeto cenográfico, a grafia bidimensional do croqui obedece a outros critérios, subordinados estes às exigências da realização tridimensional e à ilusão que pretendemos criar.

Você já observou o feixe de luz que sai da objetiva de uma máquina de projeção cinematográfica?

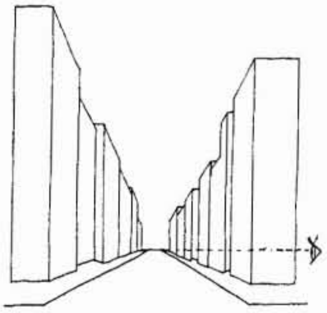
Ele atravessa o fotograma do filme, lançando suas imagens e ampliando-as no espaço da sala até encontrar uma superfície plana que as intercepte (a tela). A distância entre a projeção e a tela determina a dimensão da imagem: na medida em que a tela está próxima ou se afasta da projeção, capturamos imagens maiores ou menores. E se, experimentalmente, colocarmos várias telas transparentes, paralelas entre si e em distâncias variadas, obteremos uma série de imagens que só variam entre si pela dimensão.



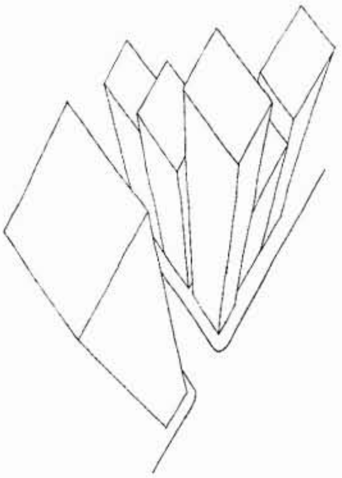
Essa observação parece contrariar a constatação anterior, mas na verdade constitui-se no princípio que norteia o processo de ampliação para a terceira dimensão de um desenho ou croqui que, obviamente, foi estruturado em dois: isto porque, usando o processo de quadriculação, inevitavelmente levaríamos para o palco as dimensões ilusórias de um ponto de vista fotográfico.

Para conseguir que o espectador seja enganado pelo que está vendo no palco, deveremos fornecer-lhe medidas artificiais a fim de que seu próprio ponto de vista (que obedece instintivamente às leis naturais da ótica) reconduza o que ele está vendo a dimensões tranqüilizantes. Portanto, se imaginarmos que o feixe de luz que sai de uma máquina de projeção corresponde ao ângulo de visão de quem está sentado na platéia, poderemos criar tantos planos paralelos quantos forem necessários para tridimensionar nosso croqui bidimensional e, sobre cada plano, identificar as dimensões modificadas da parte do desenho que nos interessa.

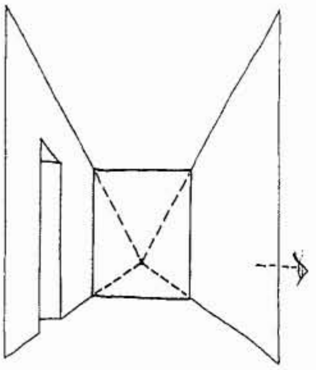
A PERSPECTIVA não é um bicho de sete cabeças. Nós esbarramos constantemente com ela quando passeamos tranqüilamente numa rua comprida tendo ao lado edifícios altos e da mesma altura dos que estão bem longe de nossa vista e observamos que, na medida em que esses edifícios se afastam de nós, também mudam de tamanho. Essa mudança, uma ilusão ótica, chama-se perspectiva. Se ainda não se deu conta disso observe com mais atenção.



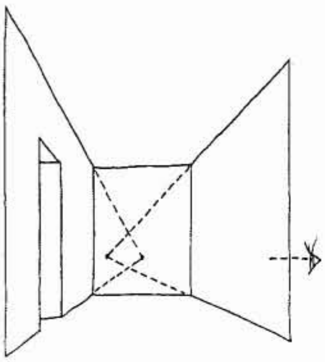
A mesma coisa acontece quando você sobe na cobertura de um desses edifícios; olhando para baixo você constatará que, olhando para a rua, dessa vez as dimensões dos prédios vão se estreitando progressivamente: outra ilusão ótica pela qual duas medidas iguais e distanciadas mudam aparentemente. Suba agora num morro e olhe para o mar – ou um lago ou um rio – e observe que na sua frente está a superfície inteira do lago ou do rio e, no caso do mar, você poderá se deparar no fim dessa superfície com uma linha que o separa do céu: essa linha chama-se horizonte. Desça agora à beira do mar e observe que essa superfície de repente estreitou-se e, dependendo da posição na qual você está, poderá até se reduzir a uma única linha: essa linha é o horizonte. O que signi-



fica isso? A linha do horizonte acompanhará sempre a posição de seus olhos atravessando-os justamente como uma reta horizontal.



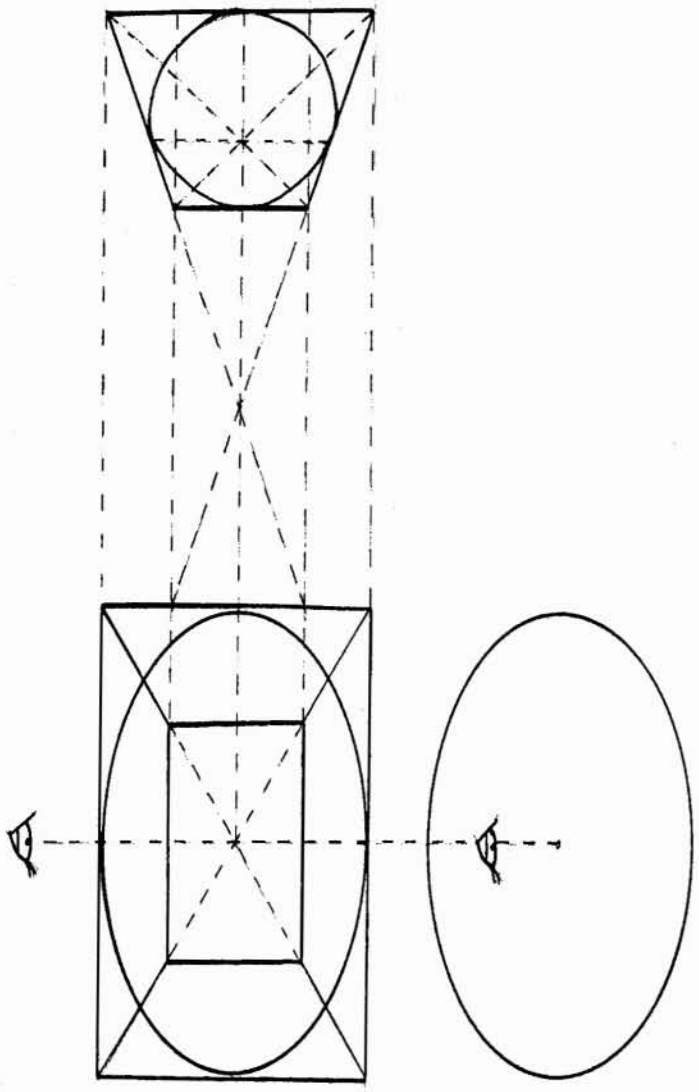
Coloque-se agora no centro da parede de seu quarto e observe o que os olhos estão vendo sem que você o perceba. O comportamento da visão é o mesmo que ela teve quando você estava na rua ou num morro ou na beira do mar. Dessa vez a linha do horizonte não é visível, mas é identificável; se você está tentando desenhar o seu quarto, descobrirá que as paredes paralelas delimitadas pelo chão e pelo teto correm inevitavelmente para um único ponto, chamado de fuga; trace agora em seu desenho uma linha paralela ao chão interceptando esse ponto: essa linha é o horizonte.



Se o seu quarto não tiver paredes paralelas entre si, tendo todavia a linha superior e a inferior que as delimitam paralelas entre si, teremos dessa vez dois pontos de fuga.

Paredes de igual dimensão e paralelas entre si correm sempre para um único horizonte e conseqüentemente para um único ponto de fuga; pegue um livro de capa dura e coloque-o perpendicular a uma superfície horizontal: poderá observar que todas as folhas, que são retangulares, correm idealmente para um único ponto de fuga e um único horizonte. Pegue agora mais dois livros, colocando-os sobre essa superfície em posições diferentes, mas verticais e/ou paralelas entre si: poderá observar que todos os livros captam um único horizonte com diferentes pontos de fuga. Se você estava de pé olhando seus livros, tente agora sentar no chão olhando a superfície da mesa sobre a qual eles estão pousados: anteriormente, essa superfície apresentava-se em toda a sua largura; agora, você pode constatar que aquela superfície, dependendo da sua posição, reduziu-se a quase uma linha. Mas as "fugas" permanecem as mesmas: pela mudança do seu ponto de vista, a linha do horizonte (não esqueça que ela acompanha permanentemente seus olhos/sua visão) determina agora de forma ilusória uma queda maior para a borda superior que está próxima de você em relação à borda inferior.

Coloque-se agora idealmente no interior e no centro de uma esfera: o horizonte permanecerá o mesmo, pois é conduzido pelos seus olhos, mas dessa vez você não conseguirá identificar os pontos de fuga, pois nenhuma reta paralela com outra é visível. Saia da



esfera, coloque-a num engradado de forma cúbica e a olhe de uma certa distância: sua forma modificar-se-á pela fuga dos perímetros dos seis lados que correm para se encontrar num único ponto, numa única linha de horizonte.

NUM PALCO dotado de bons recursos, você poderá encontrar, além das estruturas básicas:

- sistema de trilhos para movimentação de carros no sentido dos eixos horizontais e verticais para mudanças rápidas de cenários;

- palcos giratórios, também para mudanças rápidas;

- pontes elevadoras (podem subir acima do nível do palco ou descer em seu porão, trazendo ou levando pessoas ou materiais);

- no fundo de um desses palcos você poderá encontrar um ciclorama (rígido ou pneumático) cuja função é a de receber iluminação e projeções fixas e em movimento;

- os cicloramas rígidos podem ser suspensos até sete metros acima do piso do palco para permitir o trânsito do material cenográfico;

- os cicloramas pneumáticos (assim chamados por terem um sistema de sucção que os estica, formando uma superfície côncava totalmente lisa), quando não usados, podem ser recolhidos numa das laterais do palco por meio de trilhos e cabos, em volta de tambores de degradação: tambores ou cilindros que reúnem, em volta de um único eixo, roldanas de diâmetros progressivamente menores que permitem – envolvendo-os ou liberando-os – que os cabos por eles acionados tenham velocidades diferenciadas.

Anos atrás um engenheiro chamado Fortuny patenteou uma cúpula cuja forma correspondia aproximadamente ao setor côncavo de uma esfera. Quando aberta (sua estrutura sanfonada era metálica e complementada por trilhos, rodas e cabos) ocupava praticamente um terço do palco obstaculando manobras de urdimento e de bastidores. Mas, uma vez iluminada, o resultado era extraordinário, pois a sensação era a de estarmos "realmente" envolvidos pela atmosfera de um céu com todas as suas variações luminosas: o triunfo do verismo em termos de engenharia mecânica! Depois de alguns anos a cúpula virou sucata, tendo revelado sua pouca praticidade no uso diário.

ALGUMAS INFORMAÇÕES BÁSICAS

A estrutura correta de um palco italiano bem equipado oferece possibilidades cenotécnicas de movimentação multidirecional (de cima para baixo, de baixo para cima, do fundo para a frente e vice-versa, da direita e da esquerda para o centro e do centro para as laterais).

O piso do palco é dividido proporcionalmente em corredores de 1,00 a 1,20 m de profundidade, tendo um comprimento que corresponde sempre à distância máxima entre os *bastidores* dos lados direito e esquerdo.

Esses corredores têm o nome de *pontes* e, se forem maquinados, poderão subir e descer como elevadores (mecânicos ou hidráulicos).

As pontes, também, são divididas proporcionalmente em placas com medidas variáveis, que permitem o emprego parcial da própria ponte; essas placas chamam-se *quarteladas*.

Toda a movimentação dos cenários no palco é realizada por meio de conjuntos de cordas, cabos e cordalhas (chamados *manobras*) que – atuando sobre roldanas, moitões e carretilhas – acionam seqüências de varas que carregam material cenográfico num movimento de subida ou descida.

As *varas* são tubulares metálicos que atravessam o palco em toda a sua largura, indo além da abertura máxima dos bastidores, e são movimentadas por jogos de cordas ou cabos de aço (5 ou até mais), as manobras. Num teatro bem equipado, as manobras são *contrapesadas* para permitir uma ação rápida e leve.

As *manobras contrapesadas* deslizam em trilhos protegidos por grades, situadas rente às paredes laterais do palco.

Os carros, também, são movimentados por meio de cabos que atuam por baixo do piso do palco, fazendo-os deslizar sobre trilhos embutidos.

Os palcos giratórios – em certos teatros há até três – atuam, evidentemente, *sobre trilhos circulares em volta de seu próprio eixo.*

As varas tanto podem sustentar elementos de cenários pintados ou construídos como aparelhagem de luz ou de som: tudo depende da solidez do *urdimento* e da correta regulagem dos *contrapesos.*

O material elétrico (ou pesado) é preso em varas com grampos de segurança; os telões e as *bambolinas* – elementos suspensos, pintados ou não, de pano ou de madeira, cuja função é a de complementar uma cenografia ou de esconder o que não queremos que seja visto – são amarrados com os cadarços duplos previamente costurados neles.

Independentemente do fato de confiar ou não nos realizadores de seu projeto, fiscalize sistematicamente a execução do trabalho: às vezes a interpretação errada de um detalhe pode levar a resultados desastrosos.

Você terá que saber quais são os materiais que quer usar para um melhor rendimento de seu projeto. Você tem à disposição uma larga escolha, que abrange desde os laminados de madeira, toda a gama da produção de plásticos foscos e transparentes, alumínios e ferro, tecidos, panos, tapetes e cortinados, fibras de vidro, isopor, etc., que lhe permitirá selecionar o que mais corresponde às suas exigências.

Se o seu cenário for construído em madeira compensada é aconselhavel forrá-lo para obter uma superfície lisa apta a receber a pintura. O forro (de algodãozinho) deverá sucessivamente ser preparado para a pintura, aplicando-se nele, com rolo, uma base de tinta branca. Nos ateliers especializados, para manter os panos flexíveis depois da pintura artística, a base é preparada com branco de zinco e uma cola leve e transparente. Em conformidade com o croqui a ser reproduzido, a base poderá ter uma tonalidade próxima à da obra original.

Não escolha tecidos caros para seus cenários: seda pura, veludos, cetim, gorgorão, etc. perdem no palco sua preciosidade: tecidos mais baratos e de características parecidas têm um rendimento visual muito superior.

Não use mármores nem madeiras nobres para o seu cenário, pois, assim como as jóias e os metais preciosos, perderiam qualquer significação.

VLADIMIR MAÏAKOVSKI

O teatro é uma lente de aumento e não um espelho fiel.

O filó, o tule, a gaze, as redes e outros tecidos sintéticos transparentes podem ser usados para determinados efeitos: a) ficando na frente de fontes luminosas, desaparecem, permitindo a visão do que está atrás; b) se iluminados pela frente, escondem o que está colocado atrás, aceitando imagens projetadas e permitindo inclusive mudanças, invisíveis ao público, de cenários, pois a luz filtrada permite o trabalho dos maquinistas.

Na hora de *armar* ou *entrainelar* preste atenção: os *sarrafos*[1] devem ser fixados nos perímetros externos com o lado estreito aderente ao material (o lado largo, sendo mais elástico, não oferece a rigidez necessária); a tendência generalizada é pregar os sarrafos pelo lado largo, prendendo-os depois com duas travessas horizontais situadas nos dois terços aproximativos da altura do painel. Está errado. Dependendo da largura do painel, ele poderá ter sua armação reforçada com sarrafos em diagonal, sendo todos travados por ripas horizontais.

Anos atrás, os teatros de aluguel ofereciam uma quantidade genérica de praticáveis (plataformas de madeira moduladas) às companhias itinerantes que por aí transitassem. Esses praticáveis tinham em geral uma superfície de 1,00 m x 2,00 ou de 1,00 m x 1,00 com altura de 0,20, 0,40, 0,60 e 1,00 m. Isso permitia, juntando com escadas também moduladas, que as companhias viajassem somente com os "cenários" de pano pintado que seriam entrainelados nas horas anteriores ao espetáculo, o que representava uma economia considerável no custo do trasporte. Por sua vez, o material do teatro, *uma vez desmontado*, era guardado nos depósitos do edifício.

---

[1] Armar ou entrainelar: estruturar, deixando-os rígidos, os materiais (pano, madeira ou outros) do cenário. Sarrafos: tiras de madeira (em geral de pinho) com medidas variáveis entre 4,00 e 6,00 m e uma grossura de 4 a 5 cm x 2 a 2,5 cm.

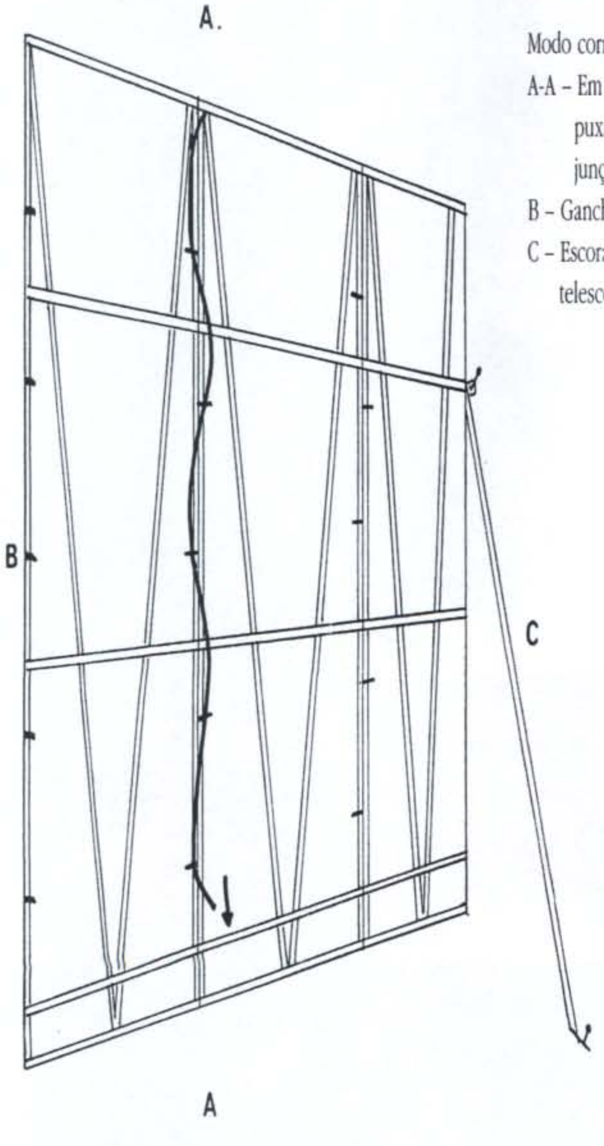
Desmontado?

Hoje quase ninguém constrói praticáveis desmontáveis: tudo, em geral, é rígido e pesado e, evidentemente, irrecuperável.

Um praticável desmontável é constituído de uma prancha de madeira reforçada que é encaixada numa estrutura de quatro ou mais armações de madeira conectadas entre si por dobradiças.

Se precisar mandar costurar um telão muito grande – digamos de 10 metros de altura por 20 de comprimento, por exemplo –, certifique-se da competência da costureira para evitar que os panos fiquem franzidos.

Quando necessitar de cenários pintados (telões, bambolinas, rompimentos, etc.), fiscalize o trabalho do pintor, exigindo o esquadramento do pano para evitar que na hora da montagem tudo fique torto. Veja como fazer:



Modo correto de armar e juntar trainéis:

A-A – Em ganchos alternados nos dois painéis corre uma cordinha que, puxada para baixo – e depois amarrada – permite uma perfeita junção entre os dois elementos;

B – Ganchos;

C – Escora de madeira dura. Dependendo da altura do painel, pode ser telescópica.

Exija também que o pano seja preparado para a pintura com uma base branca e elástica (pode ser tinta PVC diluída) que permitirá dobrar os tecidos sem que fiquem marcados.

Muitos palcos são deficientes, tecnicamente falando; precisando de urdimento para suspender algum material, você poderá cravar num teto de concreto (é uma situação muito comum) sarrafos com roldanas e organizar manobras de quatro cordas. Essas cordas permitirão que as varas, e o que nelas estiver pendurado, fiquem perfeitamente horizontais.

Não tenha medo de perguntar; olhe, observe e tome nota. Hoje, aqui, infelizmente, a grande arte cenotécnica está desaparecendo, substituída, por incompetência, pela carpintaria das feiras comerciais ou pela marcenaria das novelas.

Se você é um cenógrafo de verdade, estou certo de que encontrará os caminhos que fizeram da cenotécnica um *grande artesanato criador.*

Enquanto conversava com vocês, meu jovem amigo diretor teatral aproximou-se e, com um sorriso sarcástico, interrompeu-me:

– Perguntar, como dizem, não ofende: estas poucas informações acima são tudo o que tem que ser apreendido sobre técnica de palco?

– Claro que não! A preocupação de todo este bate-papo foi provocar reflexões e perguntas...

Mais uma vez, repito: o teatro, seu labor, é um estado de alma; como num campo de trigo a foice é o instrumento da colheita, no teatro o grande instrumento é a criatividade interpretativa. Por isso você acabou de ler um *Antitratado.*

Alguém, quando começou, não tinha livro nenhum e foi tentando, descobrindo e construindo. Numa época, como a que estamos vivendo (no mar revolto de informações e de acontecimentos que, por serem tantos, passam a ter a mesma – ou até menos – importância da cotação do dólar), parece-me necessário redescobrir o prazer de navegar.

Os horizontes estão abertos: é só querer chegar lá.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

Agatarco de Samos

Cenógrafo grego contemporâneo de Sófocles e Ésquilo. Parece que ele definiu por escrito as leis da perspectiva.

Alberti, Leon Battista (1404-1472)

Arquiteto, humanista e homem universal do século XV. Teórico do Renascimento arquitetônico, fornece uma base racional para a nova concepção do edifício. Além de arquiteto, foi retratista, poeta, dramaturgo, antiquário, filósofo e inventor de uma câmera escura e de um aparelho para pesquisar o fundo do mar. Resumindo, um homem enciclopédico. Foi-lhe confiada a reforma total da Basílica Vaticana, construída nos tempos de Constantino, mas a obra não foi adiante. Os desenhos de seus projetos foram aproveitados cinqüenta anos mais tarde como base da obra de Bramante. Número, medida e matemática constituem para ele a chave da beleza: o círculo e o quadrado se aproximam desse ideal. Dele é, entre outras obras, a fachada da igreja de Santa Maria Novella. Autor de um tratado sobre pintura e perspectiva.

Allio, René (1924-1995)

Francês, artista plástico e cenógrafo. Colaborador de Luchino Visconti e Erwin Piscator. Identifica-se com a proposta do Berliner Ensemble. Antinaturalista, elimina a função descritiva do cenário. Durante dez anos trabalha com Roger Planchon. Segundo ele, o palco à italiana é aquele que oferece o maior número de recursos para a criação de um teatro de acordo com a dramaturgia e o mundo moderno. A partir dos anos 60 dedica-se a uma intensa atividade cinematográfica. Seu último filme, *Transit*, data de 1991.

ALOI, Roberto

Arquiteto italiano, pesquisador, autor do livro *Architetture per lo spettacolo* (1958). Livro de consulta indispensável, pois reúne um estudo detalhado com quase mil ilustrações técnicas e documentárias sobre os teatros do mundo inteiro.

ALVES DE LIMA, Mariângela

Brasileira, uma das mais importantes, sérias e competentes críticas teatrais para quem a crítica deve ser provocante, estimulando o leitor a um raciocínio fundamentado na cultura, no conhecimento e na sensibilidade.

ANTOINE, André (1857-1943)

Diretor teatral francês contemporâneo de Émile Zola. Suas direções eliminam a cenografia como elemento de criação interpretativa. Ele transfere para o palco a realidade concreta das ruas, das casas, dos homens. O verismo social de Zola conduz os critérios estéticos de Antoine, cujos espetáculos pretendem alcançar um realismo que o próprio palco desmente. Sua polêmica, correta em relação ao academicismo reinante, provocará, juntamente com outros – embora, suponho, não tenha sido sua intenção – a reação de todos os movimentos do começo do século (dadaísmo, surrealismo, cubismo, etc.) que se defrontam com uma sociedade apodrecida.

APPIA, Adolph (1862-1928)

Suíço de origem italiana. Diretor, cenógrafo e teórico de teatro. Seus projetos cenográficos carregados de poesia interpretam em profundidade as temáticas que a dramaturgia e o lirismo da música propõem. Sua cenografia, antinaturalista por excelência, apodera-se da luz, orquestrando-a em seu espaço tridimensional.

ARAP, Fauzi (1938)

Brasileiro, diretor, autor e ator. Nos três campos onde ele atua, seu trabalho é sempre de primeiríssima qualidade, marcando, com sua presença, uma postura crítica e polêmica.

ARCIMBOLDI, Giuseppe (1527-1593)

Pintor italiano, maneirista, famoso por suas cabeças fantásticas compostas com flores, verduras, objetos e até paisagens. É considerado um precursor pelos surrealistas.

ARISTÓTELES (384 a.C. - 322 a.C.)

Filósofo grego. O maior gênio especulativo da história do pensamento grego. A história da filosofia grega é dominada por Aristóteles e Platão, do qual é aluno. É o mestre indiscutível do pensamento crítico e sistemático, que é o fundamento da ciência.

Artaud, Antonin (1896-1948)

Francês, um dos maiores teóricos revolucionários do teatro contemporâneo. Até hoje ele continua na vanguarda com suas idéias extremamente lúcidas e renovadoras. Muitos consideraram erroneamente que sua visão incandescente derivava de uma loucura potencial. Seu livro, *O teatro e seu duplo*, é obra fundamental que deve ser lida por todos que querem se aproximar da arte do espetáculo pelas sendas da criatividade.

Bablet, Denis

Francês, teórico, historiador e crítico de teatro. Entre outras obras, destaca-se a edição do livro *Les révolutions scéniques du XXème siècle*, que coordena criticamente a história da cenografia contemporânea a partir do começo do século XIX; sistematizando o processo evolutivo das várias revoluções estéticas que agitaram o processo criativo da cenografia contemporânea, seu livro constitui-se em obra instigante e imprescindível.

Bakst, Leon (1866-1924)

Artista plástico russo, figurinista e cenógrafo. Retratista famoso, funda com Diaghilev o grupo Mir Iskoustva (O mundo da arte). Atua nos Ballets Russos como cenógrafo e figurinista; sua criatividade, que não se filia a nenhum dos movimentos de vanguarda do momento, é provocatória para a arte européia. A visão estética dele liga-se diretamente à arte popular, transformando-a numa vibração colorística que somente a um artista de seu porte poderia ser permitida. Depois de separar-se de Diaghilev, sua atividade no campo da dança está ligada a Ida Rubinstein, com quem, entre outras coisas, realizará *O martírio de São Sebastião*, com músicas de Claude Debussy sobre um texto de Gabriele D'Annunzio.

Balla, Giacomo (1871-1958)

Italiano, pintor, escultor, cenógrafo, decorador e poeta. Com Marinetti e outros colegas, assina vários manifestos ligados ao movimento futurista. Co-autor do filme *Vita futurista* (1916), assina o *Manifesto della cinematografia futurista*. Em 1917, realiza no Teatro Costanzi de Roma, para os Ballets Russos de Diaghilev, a cenografia luminoso-cinética para *Feu d'artifice*, de Igor Stravinski. A visualidade de seu trabalho teatral liga-se profundamente a um conceito de integração total entre o figurino e o cenário.

Barrault, Jean-Louis (1910-1994)

Diretor, ator e mímico francês. Aluno de Dullin e de Etiènne Decroux. Casa-se com Madeleine Renaud em 1940 e em 1946 funda com ela sua própria companhia. Suas inúmeras montagens correspondem sempre a um profundo rigor interpretativo. A sua criação de Baptiste no filme *Les enfants du paradis* é antológica.

BARSACQ, André (1909-1973)

Francês, cenógrafo e diretor. Em 1925 conhece Charles Dullin que abre para ele o caminho do teatro. Em 1929 casa-se com a neta de Leon Bakst. Em 1934 ingressa no mundo da ópera desenhando cenários e figurinos para *Perséfone*, cujo libreto é de André Gide e a música de Stravinski; na mesma época desenha cenário e figurinos para o ballet *Semíramis* coreografado por Fokine. É assistente de Jacques Copeau. Funda em 1936, juntamente com Jean Dasté e Maurice Jacquemont, o Théâtre de Quatre Saisons. Em 1940, com o falecimento de Charles Dullin, assume a direção do Théâtre de l'Atelier onde, durante trinta anos, encenará textos de Jean Anouilh, Marcel Aymé, Felicien Marceau, Dostoievski, Tourguénev, Gogol, Tchekhov. Em 1958 funda o Nouveau Cartel, com Jean-Louis Barrault, Jean Paul Grenier, Jean Mercure e Raymond Rouleau.

BENOIS, Alexander (1870-1960)

Pintor e cenógrafo russo. Seus cenários para os ballets de Diaghilev ficaram famosos pela elegância da concepção e de suas estruturações colorísticas.

BÉRARD, Christian (1902-1949)

Pintor e cenógrafo francês de alta sensibilidade, criador de cenários pictóricos para espetáculos de dança e dramáticos. Seu bom gosto e sensibilidade teatral o unem inevitavelmente às maiores figuras do teatro francês: Louis Jouvet, Jean-Louis Barrault, etc.

BOCCIONI, Umberto (1882-1916)

Pintor futurista, escultor, escritor, teórico e crítico de arte italiano. Em 1909 elabora com Marinetti vários manifestos. Em 1911, em Paris, conhece Guillaume Apollinaire e Picasso. Em 1912 lança o *Manifesto tecnico della scultura futurista*. O cubismo o interessa e por ele será influenciado. Numa manifestação a favor da intervenção na guerra de 1914 é preso e, na cadeia, escreve o manifesto *Sintese futurista della guerra*, juntamente com Marinetti e outros futuristas. Em 1915 subscreve o manifesto *L'orgoglio* e depois o *Manifesto futurista ai pittori meridionale*. Sua pintura e escultura estão ligadas a uma visão dinâmica do movimento. É, sem dúvida, um dos mais fortes representantes do futurismo.

BOLL, André (1896-?)

Francês, cenógrafo, teórico, estudioso e crítico teatral.

Bragaglia, Anton Giulio (1890-1960)

Diretor, escritor, historiador de teatro, teórico. Sem dúvida uma das figuras mais importantes do teatro italiano, senão, talvez, a maior. Sua atividade, de um dinamismo incontestável, renovadora de conceitos e critérios, realizou-se através da fundação de teatros, de exposições de caráter internacional, por meio de uma linha programática dedicada aos contemporâneos e aos modernos e reatualizando os clássicos. Autor de livros fundamentais, ele mesmo cenógrafo e diretor de espetáculos líricos, criou, além de todo o universo que envolveu seus espetáculos, atores e alunos que continuaram sua obra. Depois da Segunda Guerra Mundial, o teatro italiano, no seu afã de destruir o que tinha sido importante no derrotado período fascista, tentou condená-lo, acusando-o de ter compactuado com Mussolini. Isso é verdade, mas sabendo-se ler nas entrelinhas da história, é fácil perceber que sua adesão ao partido fascista foi uma jogada diplomática e maliciosa para conseguir apoio para seu programa de teatro.

Braque, Georges (1882-1963)

Francês, pintor e cenógrafo. Depois de uma primeira formação artesanal, viaja para Paris onde é seduzido pelo fauvismo e a pintura de Cézanne. No mesmo ano de 1907 conhece Picasso. Esse encontro é determinante para o nascimento do cubismo, no qual ele exerce papel preponderante. Em 1924 estréia no teatro, realizando o cenário para *Les fâcheux*, adaptação do texto de Molière. Leonide Massine confia-lhe os cenários para dois de seus ballets. Com o desaparecimento de Christian Bérard, Louis Jouvet encomenda-lhe a realização dos cenários para *Tartuffe*. Esse cenário não será realizado, pois Jouvet foi dirigir espetáculos no céu.

Brecht, Bertolt (1898-1956)

Poeta, dramaturgo, diretor, ator e teórico alemão. Personalidade controvertida, sua influência no teatro contemporâneo é indiscutivel. Em 1923, é contratato como dramaturgo e assistente de Max Reinhardt pelo Deutsches Theater de Berlim. Em 1927, com Erwin Piscator, vive a experiência do "teatro político" e inicia com Kurt Weill e Hanns Eisler uma colaboração que durará muitos anos. Em 1928, estréia a *Ópera dos três vinténs* com cenários de Caspar Neher e música de Kurt Weill. Sua produção é rica e solicita a colaboração de compositores como Hindemith. Sua identificação com o marxismo o leva a produzir suas *Peças didáticas (Lehrstücke)*, textos de caráter educativo em um ato, alguns dos quais serão musicados por Kurt Weill, Hindemith e Hanns Eisler. "[...] Brecht renova a concepção da arte do ator, inspirado pelos comediantes chineses. Ele definiu o célebre 'efeito V' e o 'distanciamento', isto significa que interdita ao ator a identificação total com sua personagem, atribuindo ao teatro a tarefa de interpretar a história, comunicando-a por meio de 'distanciamentos' condizentes. Suas direções integram profundamente o trabalho dos atores, dos cenógrafos, dos figurinistas, dos coreógrafos e dos músicos [...] Cada elemento do espetáculo contribui para uma mesma finalidade: desmistificar a obra teatral, construir o gesto social do nosso tempo. O 'teatro épico' de Brecht renova a escritura dramática" (Odette Aslan, *L'art du théâtre*). Autor de mais de trinta textos, dos quais vários foram apresentados aqui no Brasil: *A ópera dos três vinténs, Galileu Galilei, A boa alma de Se-Tchouan, O círculo de giz caucasiano, O senhor Puntilla e seu criado Matti, Mãe coragem, Santa Joana dos açougues, Grandeza e decadência da cidade de Mahagonny*, entre outros. Brecht expôs os princípios de sua obra dramática no texto didático *Pequeno organon para o teatro*.

BROOK, Peter (1925)

Inglês de personalidade inquieta, carregada de perguntas. Sua interpretação dos autores, clássicos ou não, está sempre fundamentada na preocupação de interpenetrar o público com o espetáculo. Os textos de Shakespeare são os que se contituem nos êxitos de seu início de carreira: *Titus Andronicus* e *Rei Lear*. Este último abre caminho para o "espaço vazio", para um teatro no qual o elemento central é o ator. Antonin Artaud, com seu "teatro da crueldade", o leva à montagem de *Marat-Sade* de Peter Weiss, que será filmado em 1966. Grotowski o influencia também na busca de uma linguagem cênica fundamentada na improvisação, no treino vocal e corporal do ator. No início de 1970 funda o CIRT (Centre International de Recherches Théâtrales). Realiza numerosas turnês, principalmente na África, onde apresenta espetáculos para tribos que nunca tinham tido ligação alguma com o teatro. O espaço que escolhe para trabalhar, baseado no despojamento total, faz com que as características do lugar lhe permitam utilizá-lo segundo várias convenções de espaço, desde a sala italiana até a elisabetana. Pesquisador incansável, assimila ritos e tradições africanas e orientais. Nesse sentido, *Les Mahabharata* é seu espetáculo mais ambicioso. Sua postura polimórfica não permite classificá-lo numa categoria qualquer, pois, como o próprio teatro, ele é polivalente, surpreendendo a cada instante. Co-diretor da Royal Shakespeare Theatre em Stratford-on-Avon, recebe a Légion d'honneur em 1987.

BRUNELLESCHI ou BRUNELLESCO, Filippo (1377-1446)

Arquiteto, escultor, engenheiro e cenotécnico italiano. É considerado o pai do Renascimento italiano. Como arquiteto, sua obra maior, a cúpula da catedral de Florença, Santa Maria del Fiore, além de sua beleza, representa uma conquista da engenharia, com seus 42 m de diâmetro, completada por uma elegante lanterna em forma de oratório. Constrói uma complexa máquina para a *Rappresentazione dell'Annunziata* na igreja de Santa Maria del Fiore. Sua codificação da lei da perspectiva revoluciona definitivamente as concepções cenográficas e levará o espetáculo a resultantes mágicas vigorantes até os dias de hoje.

CALVO, Aldo (1906-1990)

Arquiteto teatral, cenógrafo e figurinista. Durante anos dominou a cena européia, principalmente a italiana e a alemã, tanto no campo operístico como no dramático, com uma criatividade e uma sensibilidade pictórica personalíssimas. Projetou inúmeros teatros em vários países do mundo, colaborando também com Niemeyer; aqui no Brasil, além de atuar no TBC e na Vera Cruz como cenógrafo teatral e cinematográfico, desenhou e realizou muitos palcos, sempre abastecendo-os com a mais moderna tecnologia. Seus desenhos técnicos eram de uma perfeição absoluta.

CAMBELLOTTI, Duilio (1870-?)

Arquiteto e cenógrafo italiano. Suas cenografias concebidas para a tragédia grega, realizadas em Siracusa, constituem-se num exemplo de interpretação correta que, ignorando um historicismo barato, cria espaços e volumes cuja dramaticidade se identifica de forma indiscutível com os temas e as personagens dos grandes autores helênicos.

CAMPOS, Geir (1924-1999)

Poeta brasileiro, autor do livro *Glossário de termos técnicos do espetáculo* (Rio de Janeiro: Ediouro).

CARRÁ, Carlo (1881-1966)

Italiano, pintor, poeta e escritor. Participa intensa e profundamente do movimento futurista, lançando uma série de manifestos de grande importância teórico-estética. Nos últimos anos, atua dentro do movimento chamado "Novecentista".

CASORATI, Felice

Pintor italiano. Cenógrafo convidado pelo diretor técnico do Teatro Scala, Nicola Benois, que defendia polemicamente a cenografia pictórica. Seus cenários tinham um cunho altamente decorativo e uma visão compositiva com características ilustrativas.

CASSANDRE, Adolphe Mouron (1901-1968)

Pintor e cenógrafo francês. Seus cenários traduzem uma atmosfera rarefeita, formalizada num desenho arquitetônico identificável com a linguagem do século XVI.

CERVANTES (1547-1616)

Supérfluo é dizer que foi o autor de uma das maiores obras da cultura humana: *Dom Quixote de la Mancha*. Sua bibliografia reúne um leque literário vastíssimo na qual se inserem obras teatrais, quase todas curtas por serem entremezes, cuja característica é a crítica irônica a uma sociedade que ele retrata sem receio de incomodá-la.

Chagall, Marc (1887-1985)

Francês de origem russa, pintor, cenógrafo e figurinista. Originário de uma família judia, estuda na Escola Imperial de Belas-Artes de São Petersburgo. Seu talento o leva em 1908 à Escola Zvanseva de Leon Bakst, que havia introduzido o Art Nouveau na Rússia. Bolsista em Paris, liga-se com Max Jacob, Appollinaire e principalmente Blaise Cendrars. Deixa uma obra de primeiro plano na ilustração e nas artes do espetáculo. Realiza seus primeiros cenários e figurinos em Moscou, no Teatro de Arte Judeu Karmeni. Em Nova York realizará a sua verdadeira carreira de cenógrafo: cenários e figurinos para os ballets *Aleko* (poema de Púchkin, música de Tchaikovski) e *O pássaro de fogo*, de Stravinski. Não se limita a desenhar croquis mas desenha e pinta pessoalmente seus cenários e telões.

Cimabue (1272-1302)

Pintor italiano. Iniciador da renovação pictórica na Itália, introduzindo uma visão naturalista na rígida conceituação bizantina. Lorenzo Ghiberti contemporâneo de Brunelleschi o considera mestre de Giotto.

Colin, Paul (1892-1985)

Francês, pintor, cenógrafo, criador de cartazes. Sua carreira de cenógrafo e cartazista inicia-se em 1925. É autor de várias centenas de maquetes para os teatros parisienses e mais de 1.500 cartazes, que o tornam popular. Depois de 1940 dedica-se exclusivamente à pintura.

Coltellacci, Giulio (1916-1983)

Pintor e cenógrafo italiano. Especializa-se em cenografia na escola de Roma. Assistente de Aldo Calvo, debuta no teatro em 1945 sob a direção de Guido Salvini. Atua em três espetáculos no Piccolo Teatro de Milão. Nos anos 50, juntamente com Luigi Salvini, cria grandes espaços e estruturas espetaculares para representações ao ar livre. Participa várias vezes de espetáculos para o Maggio Musicale Fiorentino e realiza a montagem visual do *Ballo Excelsior*, conseguindo fundir o sabor do passado com as tendências estéticas do momento.

Craig, Gordon (1872-1966)

Ator, diretor, cenógrafo e teórico inglês. Durante 17 anos trabalha com Henry Irving como ator shakespeariano. A partir de 1900 dedica-se, depois de estudos e leituras, à direção. Em todos os seus projetos de encenação, Craig concebe e desenha cenários volumétricos e depurados para os quais a luz é fundamental. Escreve textos teóricos e muitos artigos sobre teatro. A partir de 1908 se instala na Itália, fundando uma escola de teatro em Florença. Em 1912, convidado por Stanislavski, monta

Hamlet em Moscou. Sua obra e suas idéias difundem-se por toda a Europa. Juntamente com Appia influencia toda a vanguarda teatral européia e a cenografia contemporânea.

D'AMICO, Silvio

Importantíssimo historiógrafo do teatro universal italiano. Funda em Roma uma das mais importantes escolas de teatro da Europa. Seus estudos e análises constituem-se em textos que primam pela beleza literária, pela exatidão das informações e por uma visão crítica que o coloca acima de todos os seus contemporâneos. Sua obra mais importante é *Storia del teatro drammatico*.

D'ARC, SANTA JOANA, A DONZELA DE ORLÉANS (1412-1431)

Heroína celebrada por vários autores dramáticos e líricos. Filha de camponeses, de temperamento místico, em momentos de êxtase ouve as vozes de São Miguel e Santa Catarina, que a incitam a salvar a França invadida pelos ingleses. Consegue convencer o rei Carlos VII a dar-lhe uma pequena armada com a qual libera Orléans do assédio dos ingleses, vencendo-os depois em Patay e conseguindo fazer consagrar Carlos VII em Reims. Tenta conquistar Paris, mas tem que abandonar seu projeto por ordem do próprio rei. Traída em Compiègne, acaba prisioneira dos bourguignons que a vendem aos ingleses. Estes últimos a fazem julgar por um tribunal eclesiástico. Declarada herege e relapsa, é queimada viva na Praça do Vieux-Marché, em Rouen, em 1431.

DALÍ, Salvador (1904-1989)

Pintor, cenógrafo e escritor espanhol. Estudante da Escola de Belas-Artes de Madri, é expulso por indisciplina. Alia-se a Federico García Lorca e Buñuel. Em Paris é introduzido no grupo dos surrealistas pelo amigo Juan Miró. A partir de 1929 desenvolve seu método "paranóico-crítico", criando uma cosmologia fantástica, de dupla leitura, onde o onírico se alia a uma alta categoria técnica. De 1939 a 1944 desenha cenários de ballet e em 1948-49 colabora em três direções de espetáculo ao lado de Luchino Visconti, Peter Brook, Escobar e Perez de la Ossa. Realiza cenários para a obra de Federico García Lorca, entre eles os de *Mariana Pineda*. Como cenógrafo, atua tanto no campo do ballet como no teatro dramático, deixando uma obra coerente com sua visão pictórica. Homem controvertido, artista aclamado e recusado, transita numa vida feita de espaços alucinantes e criativos.

DAMIANI, Luciano (1923)

Italiano, cenógrafo. Trabalha em Bolonha no Teatro La Soffitta. Em 1952 entra no Piccolo Teatro, onde, com a saída de Gianni Ratto, permanece até o fim dos anos setenta. Em 1981 inaugura um espaço teatral "fora das convenções" e funda o Teatro dei Documenti, e em 1988 se associa com o diretor Luca Ronconi e o regente Giuseppe Sinopoli. O ponto de partida de seus cenários é a recusa da máquina teatral tradicional.

Da Vinci, Leonardo (1452-1519)

Italiano, pintor, engenheiro, anatomista, inventor, urbanista, arquiteto, gênio universal. Esse Homem foi tão grande e tantas são as obras dele em todos os setores da sabedoria humana, que um simples verbete não consegue fazer jus ao que foi. Um dos aspectos mais fantásticos de sua genialidade foi ter intuído a possibilidade de vencer a gravidade através de máquinas voadoras e pesquisar o fundo do mar por meio de naves submarinas. Seus estudos de anatomia, cujos desenhos ocupam o *Código Atlântico*, são admiráveis pela precisão da pesquisa. Poeta e escritor, foi criador de espetáculos de corte, inventando para eles processos técnicos ligados tanto à estrutura cenotécnica como à utilização da luz, obtendo, dos recursos limitados do tempo, resultados absolutamente imprevisíveis e geniais.

De Chirico, Giorgio (1888-1978)

Italiano, nascido na Grécia. Pintor, cenógrafo e figurinista. Depois de um período simbolista, na França, ao lado do irmão Alberto Savinio, alia-se, por influência de Apollinaire, aos cubistas. Após um curto período volta para a Itália, onde funda a "pintura metafísica", transita pelo movimento Dadá de Zurique e freqüenta os surrealistas. Mas a pintura metafísica é uma das tônicas marcantes de sua obra, com sua sensibilidade e nostalgia de um passado que não volta, expressas em suas praças congeladas, em suas figuras anti-realistas imobilizadas na abstração de mundos que não mais existem. Como cenógrafo e figurinista atua principalmente em ópera, mantendo coerência entre sua visão simbólica da imagem e, às vezes, como na peça *La Giara*, de Pirandello, com o realismo do autor e do tema.

De Matteis, Maria (1898-1988)

Pintora, cenógrafa e figurinista italiana. Atividade inicial com grupos experimentais. Assistente do cenógrafo Gino Carlo Sensani. Profissionalmente, atua no cinema e no teatro, colaborando com Luchino Visconti, Giorgio Strehler, Roman Polanski, Orazio Costa. Artista sensível, prima pela identificação dos valores dramáticos.

Depero, Fortunato (1892-1960)

Italiano, pintor, escultor, cenógrafo, decorador e arquiteto. Em 1917 colabora com os Ballets Russos de Diaghilev e em 1918 põe em cena os *Balli plastici*, elaborados juntamente com o poeta suíço Gilbert Clavel. Decora restaurantes e cassinos; estuda soluções cênicas e figurinos para o Roxy Theater e figurinos para o ballet American Sketch. Atua com os futuristas, participando de exposições e assinando manifestos.

Derain, André (1880-1954)

Francês, pintor e cenógrafo. Amigo de Matisse e Vlaminck, de Guillaume Apollinaire, Picasso e Braque. Fauvista inicialmente, passa por uma série de experiências pictóricas. Seu trabalho é feito de rupturas e períodos de atividades ecléticas. Em 1919 Serge Diaghilev encomenda-lhe cenários para os Ballets Russos. Seu primeiro cenário *La boutique fantastique* para Leonide Massine é um sucesso que o leva a colaborar com George Balanchine, e seu trabalho o conduz para uma longa carreira de cenógrafo de ballet.

Dom Quixote

Personagem eterna, criada por Cervantes. Visionário maravilhoso, persegue, indiferente a qualquer tipo de sugestão ou alerta, seus ideais, cuja tônica básica, é a defesa dos fracos. Ser liricamente divorciado do mundo no qual vive, pela leitura dos antigos livros de cavalaria, cria para si mesmo, enlevado pelo que leu, ideais que o levarão à morte. Pessoalmente, vejo-o como a imagem de todo ser humano autêntico que persegue uma perfeição ideal, não conseguindo alcançá-la e sendo portanto marginalizado.

Dullin, Charles (1889-1949)

Ator e formador de atores. Participa da fundação do Teatro Vieux-Colombier, e em 1923 abre seu próprio teatro-atelier. Grande mestre, frisa a exigência do trabalho de conjunto e a técnica do trabalho corporal do ator.

Ésquilo (525-456 a. C.)

Dramaturgo grego. Foram-lhe atribuídas entre 70 e 90 tragédias das quais só nos chegaram sete: *Os persas*, *Prometeu acorrentado*, *Sete contra Tebas*, *As suplicantes*, *Agamenon*, *As coéforas* e *As eumênides*.

Exter, Alexandra Alexandrovna (1884-1949)

Pintora, cenógrafa e figurinista russa. Artista de vanguarda, atua ao lado de Tairov.

Fini, Léonor (1908-?)

Pintora, ilustradora, cenógrafa e figurinista argentina. Sua linguagem estética pode se identificar com o movimento surrealista. Um crítico de arte a define *pós-rafaelita*, pois acha que a sua pintura evoca as imagens dos pré-rafaelitas ingleses. Sua técnica competente lhe permite revelar um mundo de formas e personagens fantásticas. Para o teatro realizou mais de vinte cenários.

Fiume, Salvatore

Cenógrafo italiano. Seus projetos para óperas trazem uma visão petrificada de paisagens que tem um sentido profundamente dramático, identificável com obras do século XVIII.

Fo, Dario (1926)

Italiano, ator, autor, pintor, figurinista, cenógrafo e diretor. Uma das figuras mais controvertidas no panorama do teatro contemporâneo por ser um autor cáustico cujo instrumental baseia-se fundamentalmente num profundo conhecimento da Commedia dell'Arte. O prêmio Nobel que lhe foi atribuído em 1997 criou uma celeuma no meio intelectual que, surpreso, chegou a apelidá-lo pejorativamente de *giullare**, sem perceber que esse substantivo tem uma significação altamente positiva. Teórico também, escreveu um livro que foi recentemente traduzido no Brasil, cujo título é *Manual mínimo do ator* (São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1998), informativo, do ponto de vista técnico, e formativo, do ponto de vista ético. Sua obra mais famosa, da qual ele é o intérprete, é *Mistero buffo*.

Frigerio, Ezio (1930)

Arquiteto e cenógrafo italiano, ainda vivo, de altíssima categoria. Em 1954 assume o papel de cenógrafo estável no Piccolo Teatro de Milão, onde iniciará uma autêntica carreira internacional. Seu trabalho fundamenta-se sobre uma visão crítica do cenário pintado, direcionando sua criatividade na utilização do espaço, através de elementos móveis que podem se deslocar segundo a ação dramática, criando climas e composições dramáticas.

García, Victor (1934-1982)

Diretor argentino. Estuda medicina em Tucumán e depois em Buenos Aires, onde descobre o teatro através da pintura, da escultura e da arquitetura, fundando sua companhia, o Mimo Teatro, depois de ter freqüentado cursos de dança e mímica. No Rio de Janeiro inicia-se na dança moderna. Em Paris freqüenta a Universidade do Théâtre des Nations, onde monta *O pequeno retábulo de Don Cristóbal*, de García Lorca. A violência e a iconoclastia são características das suas direções. O *Cemitério de automóveis*, de Arrabal, apresentado também no Brasil, o leva à fama internacional. Aqui, também realizará *O balcão*, de Jean Genet.

Gervais, A. C.

Teórico francês.

---

* Jogral, menestrel. Bobo, bufão, fanfarrão, histrião.

Giotto Di Bondone (1266-1377)

Pintor italiano. Considerado por Ghiberti como aluno de Cimabue que, por acaso, teria descoberto o menino pastor desenhando com grande perfeição uma ovelha. Foi elemento decisivo no processo de evolução da pintura italiana. Dono de grande maestria, aliada a uma aguda sensibilidade dramática, cuja tônica é a singeleza, tornou-se um mestre atemporal. Como todos os grandes, diga-se de passagem.

Goncharova, Natalia (1883-1962)

Escultora, arquiteta, cenógrafa e figurinista russa. Sua obra no teatro, principalmente no ballet, explode pela violência de suas cores, facilmente identificáveis nas tradições populares. Na Rússia, participa com Larionov de movimentos de vanguarda que antecipam o abstracionismo. Seus cenários destroem a perspectiva, que é substituída pela bidimensionalidade.

Grassi, Paolo (1919)

Teatrólogo italiano. Uma das personalidades mais importantes do teatro europeu. O verdadeiro responsável pela fundação do Piccolo Teatro de Milão, hoje Teatro d'Europa, cujos recentes cinqüenta anos atestam sua pujança.

Gris, Juan (1887-1927)

Pintor espanhol, teórico do cubismo. Juntamente com Picasso, Braque e Maria Blanchard é o mais ortodoxo representante do movimento cubista. Para o ballet de Diaghilev projeta cenários e figurinos em 1922, mas o teatro, com sua efervescência, não se identifica com sua sensibilidade introspectiva.

Gropius, Walter (1883-1969)

Arquiteto alemão. Pertence ao triunvirato da arquitetura contemporânea, com Le Corbusier e Mies van der Rohe. Formou gerações de arquitetos sem ter título oficial. A arte de Gropius surge do processo industrializado e mecânico da história contemporânea, e a função social de alcance coletivo é característica específica de sua arquitetura. Seus projetos constituem-se sempre num marco importante, sendo que um de seus aspectos é o emprego do vidro e do aço. Em 1923, constrói o teatro municipal de Iena e elabora o projeto do teatro total, baseado nas idéias desenvolvidas em Bauhaus, por ele dirigida: o critério é que a mudança do espetáculo poderia mudar também o aspecto do interior do edifício. Sua posição esquerdista faz com que teorize a respeito das moradias dos menos abastados e de uma certa massificação da arquitetura urbana.

Guttuso, Renato (1912-1987)

Pintor italiano. Polêmico, político, sua obra reflete constantemente uma postura claramente denunciadora ou crítica. Atravessa várias fases onde sempre se impõe pela força pictórica. Suas últimas obras sofrem de uma influência expressionista, caracterizadas também por justaposição de diferentes perspectivas.

Hindemith, Paul (1895-1963)

Compositor mais influente na música alemã, da década de 20 até a década de 50. Um dos aspectos mais significativos de sua atividade foi ter aderido ao movimento "Nova Objetividade" que se realiza de forma mais forte na poesia e no teatro de Bertolt Brecht. Desse movimento participaram Kurt Weill, Hanns Eisler e Paul Dessau. Hindemith, um revolucionário da música, estréia em Baden-Baden um texto de Brecht: *Lehrstück* (peça didática). A música agora é inserida numa visão crítico-social, afastando-se de qualquer intelectualismo. Entre várias obras escritas por ele destacam-se *Neues vom Tage* (Notícias do dia), *Das Marienleben* (A vida de Maria), com texto de Rainer Maria Rilke, e *Mathis der Maler*. Para evitar a perseguição nazista vai para os Estados Unidos, onde ensina na Universidade de Yale. Em 1951 é nomeado professor da Universidade de Zurique, atividade da qual vai se afastando aos poucos para se dedicar à composição até o fim de sua vida.

Hofman, Vlastislav (1884-?)

Pintor e cenógrafo tcheco. Inicialmente influenciado pelo cubismo, mais tarde dirige seus interesses para o realismo.

Império, Flávio (1935-1985)

É um renascentista dos dias de hoje. Arquiteto, pintor, gravurista e cenógrafo excelso: o artista artesão que em sua obra realiza a perfeita fusão entre a técnica e a criatividade artística.

Jarry, Alfred (1873-1907)

Dramaturgo e escritor francês. Sua personagem mais conhecida é Ubu, cuja característica básica é o pantagruelismo ditatorial Jarry é sem dúvida uma peça importante no movimento de renovação do teatro contemporâneo.

Jouvet, Louis (1887-1951)

Ator, diretor e cenógrafo. Em 1911 integra o elenco de *Os irmãos Karamazov* de Dostoievski, no Teatro das Artes, dirigido por Rouché. Em 1913 faz parte da companhia de Copeau. Participa da organização arquitetônica do teatro Vieux-Colombier. Em 1922 deixa a companhia de Copeau e é contratado como diretor do Teatro Champs-Élisées. Em 1923 trabalha ao lado de Pitoëff. Em 1924 cria sua própria companhia e em 1934 assume a direção do Théâtre de L'Athénée. Durante a Segunda Guerra Mundial interrompe sua atividade na França e realiza uma turnê pela América Latina. Como ator, atua tanto no teatro como no cinema. É responsável pela tradução em fac-símile da obra de Nicola Sabbatini: *Pratica per fabbricare scene e macchine di teatro*.

KANTOR, Tadeusz (1915-1990)

Diretor, pintor, cenógrafo e autor polonês. A partir de 1955 sua arte pictórica reflete tendências diferenciadas (arte informal, Minimal Art, Arte Povera) e cria um grupo de artistas e atores ao qual dará o nome de Cricot 2, tocirc, o circo, anagramado. Sua obra teatral está profundamente ligada à sua atividade de pintor. Para quem assistiu a um de seus espetáculos e acompanhou sua atividade de artista plástico, está evidente a ligação íntima entre as duas atividades, que refletem uma visão crítica de um mundo do qual ele não pode compartilhar. O espetáculo para ele, contrariando Grotowski, é uma obra de arte. Sua arte é estritamente individual, diria egocêntrica, espiritualmente falando. Artista único, embora tenha tido uma influência muito grande no teatro contemporâneo, o seu teatro é irrepetível. Tem muita afinidade com Duchamp.

KLIMT, Gustav (1862-1918)

Pintor austríaco (Viena). Decerto o maior expoente do modernismo vienense. Toda a sua obra, de rara preciosidade, é resultante simultânea da beleza, da sensualidade e do mistério do corpo feminino e da assimilação das linguagens pictórico-decorativas gregas, egípcias e bizantinas. A evolução de sua arte o leva para o expressionismo, do qual é considerado mestre.

KOKOSCHKA, Oskar (1886-1980)

Pintor e cenógrafo inglês de origem austríaca. O modernismo não o atrai e liga-se muito mais à psicanálise freudiana. Nunca conseguiu se adequar à cultura dos diferentes países pelos quais transitou: Suécia, Israel, França, Holanda, Alemanha, Itália, Turquia, etc. Sua pintura atormentada, um auto-retrato influenciado pelas máscaras polinésias e obras de caráter erótico provocam o escândalo da burguesia vienense. O fato de ser controvertido e recusado, principalmente pelas posições de extremismo da direita dominante, faz com que, depois de ter sido recusado e reproposto para o ensino na Escola de Artes e Ofícios, imponha a total renovação do procedimento acadêmico. Sua obra, pela recusa constante aos totalitarismos e aos sofrimentos que impõem aos dominados, reflete a dor de uma humanidade perseguida. Depois da Segunda Guerra Mundial, o artista alcança um êxito definitivo, realçado por sua atividade literária, da qual resulta um livro de contos.

LA PALISSE (Monsieur de)

Velha canção popular da qual sobrou somente uma estrofe de quatro versos:

Monsieur de La Palisse morreu,
Morreu na frente de Pavia;
Quinze minutos antes de morrer,
Ainda estava vivo.

La Palissade: verdade de uma evidência crassa como aquela que está contida na canção acima.

LAURENCIN, Marie (1885-1956)

Pintora, cenógrafa e ilustradora francesa. Embora sua pintura não esteja ligada ao movimento cubista, não deixou de participar do mesmo. Atua notadamente no conjunto dos Ballets Russos, especificamente criando cenários para *Les biches* de Poulenc. No campo da ilustração, cria desenhos para obras de André Gide, Lewis Carrol, etc.

LÉGER, Fernand (1881-1955)

Pintor, figurinista, cenógrafo. Uma das características de seu trabalho no teatro é a integração do figurino com o cenário, como se o primeiro fosse conseqüência inevitável do segundo. A civilização urbana, a "época mecânica", o levam a criar, entre outros, cenários para os Ballets Suecos, realizando em 1924, em colaboração, o filme *Ballet mecânico*. Em suas obras plásticas destaca-se *La grande parade*, obra monumental que tem como tema o circo. Durante o último período de sua vida, entre outras coisas, realiza cenários para *Bolívar*, ópera de Darius Milhaud, que se constitui na primeira tentativa de renovação do teatro lírico na França pós-guerra.

LUGNE-POË, Aurélien (1869-1940)

Francês, diretor de teatro. Depois de ter colaborado com Antoine, participa com Paul Fort da vida do Théâtre d'Art e mais tarde funda, com o escritor Camille Mauclair e com o pintor Vuillard, o Théâtre d'Oeuvre, que dirige de 1893 a 1930. Personalidade de vastos interesses, valorizou tanto os autores nacionais como os estrangeiros. Seu teatro de visão cosmopolita introduziu na França atores e autores italianos. O autor mais importante revelado por ele foi Maurice Maeterlinck que, embora tivesse sido apresentado pelo Théâtre Libre de Antoine, nas mãos de Lugne-Poë, intérprete sutil do lirismo do poeta, teve um êxito que, independentemente da crítica sarcástica de Sarcey, venceu, ingressando no novo século.

LURÇAT, Jean (1892-1966)

Pintor, ilustrador, escritor e mestre tapeceiro. A última qualificação é a mais importante em sua atividade, pois ocupou praticamente a maior parte de sua vida, na criação de um atelier que cobre todos os aspectos de tal atividade (desde a tecelagem até a tintura), criando inclusive inúmeros discípulos e trabalhando para Aubusson e Gobelins. Sua postura de vida representa uma das mais belas imagens do artista-artesão.

LUZATTI, Emanuele

Vivo ainda. Cenógrafo italiano, sensível artista plástico; seus cenários refletem em profundidade sua cultura judaica de aguda sensibilidade crítica, aliada a uma clara noção dos valores pictóricos.

MACCARI, Mino (1898-1989)

Italiano, ilustrador, desenhista, caricaturista e cenógrafo. Suas gravuras, de um humorismo cortante, lembram, de um jeito latino, os desenhos de Georges Grosz; é crítico impiedoso dos novos-ricos, da retórica, da arte oficial do regime fascista. Tudo isto reflete-se também nos cenários que projetou.

MANTEGNA, Andrea (1431-1506)

Pintor renascentista italiano. Influenciado por Frei Filippo Lippi e Donatello. Autor de uma vasta obra na decoração de capelas e na criação de afrescos e retratos, recebe a influência da perspectiva que o leva a projetos como o da pintura do teto do Palácio Ducal de Mântua, onde coloca figuras olhando para o chão sob um céu aberto. Obra extremamente interessante nesse sentido é a figura do Cristo deitado com os pés em primeiro plano e uma conseqüente visão perspéctica-dramática do próprio corpo.

MARCHI, Virgilio (1895-1960)

Italiano, arquiteto e cenógrafo. Em 1920 publica o *Manifesto dell'architettura futurista-dinamica-stato d'animo dramatica.* Reforma para Anton Giulio Bragaglia os espaços do Palazzo Tittoni, que virá a ser o Teatro degli Indipendenti. Para Bragaglia projeta cenários. Em 1925-27 dirige e projeta cenários para Luigi Pirandello. Em 1929, numa exposição pessoal, apresenta projetos de arquitetura e cenotécnica futurista. Sua atividade em teatro continua e em 1931 lança a sua *Proposta per l'atrezzattura tecnica dei teatro.* Em 1934 apresenta uma comunicação: *Lo scenotecnico nella gerarchia dei valori del palcoscenico.* Em 1935 dá início a uma atividade de cenografia cinematográfica. Ensina cenotécnica na Academia de Arte Dramática de Roma e no Centro Sperimentale di Scenografia, em Roma. Atua em óperas como figurinista e cenógrafo. Em 1946 publica *Introduzione alla scenotecnica (teatrale e cinematografica).*

MARINETTI, Filippo Tommaso (1876-1944)

Escritor, poeta, teatrólogo, teórico. Fundador do revolucionário movimento futurista, autor de inúmeros manifestos, entre os quais se destacam: *Manifesto dei dramaturghi futuristi, Manifesto dei pittori futuristi, La cinematografia futurista, Il teatro della sorpresa, La fotografia futurista, Mani-*

festo futurista dell' architettura aerea, Manifesto dell'aeromusica, Il poema non umano dei tecnicismi, etc., todos eles redigidos com a colaboração dos integrantes mais notáveis do movimento por ele criado. Combatido, ridicularizado por uma corja de reacionários, sua visão estética teve influência positiva e rica, seja no campo da literatura, da arquitetura e das artes plásticas como na proposta de novos conceitos cenográficos.

Matisse, Henri (1869-1954)

Francês, pintor, desenhista, gravurista e ilustrador. Estuda com Gustave Moreau. Artista independente, iniciador do movimento fauvista. Sua obra se define por uma estilização cada vez mais forte que reduz a forma a linhas essenciais. Característica de sua obra são os ritmos de linhas e explosões de cor que contribuem para o equilíbrio que caracteriza sua arte. Embora nunca tenha tido contato com o teatro, sua obra, pelo sentido musical de suas organizações, é elemento de reflexão para todos os que querem se aproximar do espetáculo, especialmente o musical.

Mello, Bruno

Italiano, contemporâneo. Professor de cenografia na Academia de Belas-Artes de Florença. Autor do *Tratato di scenotecnica* (Milão: Görlich Editore), cuja leitura e consulta são indispensáveis para o conhecimento e aprendizado da maquinaria do "teatro all'italiana".

Meyerhold, Vsevolod (1874-1940)

Diretor e ator russo. Depois de um período no Teatro de Arte de Moscou em 1905, quando trabalha com Stanislavski, separa-se dele assumindo uma postura contrária ao naturalismo, propondo um teatro fundamentado sobre exigências rítmicas que desembocam no construtivismo. Teórico da biomecânica, condena as teorias de Stanislavski em benefício do virtuosismo, da arte alusiva e musical. Em 1923 inaugura seu Teatro Meyerhold em Moscou. Em 1939 é preso pelo regime vigente, morrendo na cadeia.

Mielziner, Joe (1901-1976)

Americano. Autor de mais de 300 cenários (teatro dramático, comédia musical, ballet), projetista de vários teatros e de planos de iluminação. Seus cenários para *À margem da vida* e *Um bonde chamado desejo* são verdadeiras obras-primas de linguagem visual, evidenciando-se pela síntese e pela poesia.

Miller, Arthur (1915)

Dramaturgo americano. Seus textos, de rica profundidade psicológica, propiciam a possibilidade de uma cenografia sensível, poética e anti-realista.

MNOUCHKINE, Ariane (1939)

Diretora francesa, fundadora em 1959 da ATEP (Association Théâtral des Étudiants de Paris). Em 1964 a ATEP se tranforma no Théâtre du Soleil, adquirindo um estilo próprio ligado às formas do teatro popular. *1789*, o consagrado espetáculo do Théâtre du Soleil, criado em 1970 no Palácio dos Esportes de Milão inaugurará a Cartoucherie de Vincennes. Seu teatro é uma criação coletiva de estreita relação com o público. Inevitável é reconhecer, em seu trabalho, uma revisitada influência de Artaud e Strehler.

MOHOLY-NAGY, Laszlo (1895-1946)

Pintor, cenógrafo e homem de cinema húngaro. O espaço cênico e a luz representam para ele uma preocupação constante que desemboca em soluções brilhantes. Atua na Bauhaus, no teatro de Piscator, e no New-Bauhaus, em Chicago.

NEHER, Caspar (1897-1962)

Cenógrafo alemão. Em 1923 realiza seu primeiro cenário para *Na selva das cidades*, e, depois, para *Baal* e muitos outros textos de Brecht. O próprio autor o define como "o maior construtor cênico de nosso tempo" e lhe atribui a invenção de uma bipartição do espaço cênico que consiste em estruturar um local, um pátio, um lugar de trabalho à meia altura, e a pintar ou projetar atrás dessa estrutura um ambiente maior (que pode ser sintetizado num material documentário, num quadro ou num tapete). Mais genericamente, Brecht sublinha nele o contraste dinâmico entre a autenticidade dos pequenos acessórios fornecidos aos comediantes, verdadeiros objetos de museu, e a arquitetura dos espaços internos ou externos, nos quais a cenografia se satisfaz de alusões, de evocações artísticas e poéticas de uma cabana ou de uma região. Enfim, ele tem como grande mérito evidenciar as marcas dos homens que identificam os lugares evocados. Dessa forma, o cenógrafo não é somente um grande pintor "mas também e acima de tudo um narrador engenhoso".[1]

NIGHTINGALE, Florence (1820-1910)

Filantropa inglesa nascida em Florença. Na guerra da Criméia organiza os serviços de enfermagem para os feridos. Seu exemplo abre o caminho para a organização da Cruz Vermelha. Sua dedicação a uma vocação é comparável à de quem ama realmente o Teatro.

OLIVIER, Laurence (1907-1989)

Inglês, ator e diretor de teatro e de cinema de fama internacional, célebre por suas interpretações, tanto no teatro como no cinema, de *Henrique V*, *Hamlet* e *Ricardo III*. No filme *Henrique V*, formula e realiza brilhantemente a idéia de uma história que sai das iluminuras de *Les très riches heures du duc de Berry* para assumir, numa seqüência que transforma a imagem em realidade, a história da própria peça shakespeariana. Em *Hamlet* estrutura todo o movimento dramático numa arquitetura única que, se analisada em profundidade, nos reconduz ao próprio teatro elisabetano; uma arquitetura feita de espessas paredes, arcos e escadas em espiral que levam ao infinito do mar e do céu: o espaço ideal (pelo menos um dos tantos) apto a receber a grande dúvida. Como ator e diretor atuou em teatro ao lado de sua mulher Vivien Leigh e de John Gielgud, entre outros. Também como ator atuou em Hollywood em muito filmes, entre os quais vale a pena citar *O morro dos ventos uivantes*.

---

[1] Giovanni Lista, *La scène moderne* (Paris: Ed. Actes Sud, 1997), p. 697.

PALLADIO, Andrea (Andrea di Pietro) (1508-1580)

Arquiteto italiano. Sua formação se completa com o estudo dos monumentos antigos em Roma e do estilo de Bramante. Dono de uma sólida formação clássica, sua produção arquitetônica monumental o fará célebre no mundo inteiro. Sua cultura humanista o leva a projetar o famoso Teatro Olímpico em Vicenza, até hoje perfeitamente conservado. Com esse esplêndido edifício, antitético em relação aos conceitos arquitetônicos da época, reconstrói a estrutura de um teatro grego num espaço fechado, aplicando, além dos arcos da *skené*, os princípios da perspectiva construída que realiza a visão de cinco ruas não transitáveis. Os palacetes que ocupam a região circundante a Vicenza são obras cuja beleza é o claro resultado de uma integração arquitetura-paisagem. Também é autor de *I quattro libri dell'architettura* que determinou no século XVIII um importante movimento na Europa e na América.

PICABIA, Francis (1879-1953)

Pintor francês, novelista, poeta e homem de cinema. Marcel Duchamp o define como "o maior representante da liberdade artística do nosso tempo". Atravessa o impressionismo, passa para o figurativismo abstrato e, com Picasso e Braque, dá início ao movimento do cubismo. Em 1918 conhece Apollinaire e, depois da morte do poeta, escreve artigos polêmicos e ensaios precursores do dadaísmo. Em cinema filma *Entr'acte* com René Clair. Nos últimos anos de sua vida, depois de uma passagem pelo figurativo, sua arte torna-se abstrata.

PICASSO, Pablo (1881-1973)

Pintor e cenógrafo espanhol. Seu trabalho como cenógrafo tem início em 1917 com o famoso ballet *Parade*, onde a estética da colagem é transferida para os planos dramáticos, coreográficos e musicais: esculturas móveis destroem, por seu tamanho, a escala humana e o equilíbrio entre o espaço cênico e o corpo dos bailarinos. Em 1920, alia seu trabalho aos Ballets Russos. Toda a sua atividade com o teatro é permeada de um sentido experimental e provocatório. Também escreve duas pequenas peças de vanguarda (horrendas) de inspiração dadaísta e surrealista.

PISCATOR, Erwin (1893-1966)

Diretor alemão, aluno de Max Reinhardt. Brecht recebe sua influência e com ele realiza *O bravo soldado Schweik*. Em 1927 abre o Piscator Bühne (Palco-Piscator) no Teatro Nollendorfplatz de Berlim. Em 1933, fugindo do nazismo, viaja para a União Soviética, França e Estados Unidos onde atua como diretor do Dramatic Workshop of the New School of Social Research. Em 1951, volta esporadicamente para a Alemanha onde continua atuando como diretor.

PITOËFF, Georges (1884-1939)

De origem russa. A partir de 1922 faz de Paris a sua sede de trabalho. Diretor, cenógrafo, figurinista, ator. Sua importância reside na escolha de um repertório contemporâneo, que realiza com uma grande simplicidade de recursos.

PLANCHE, Gustave (1808-1857)

Literato e crítico francês. Articulista e crítico extremamente severo.

PRAMPOLINI, Enrico (1884-1956)

Italiano, pintor, escultor, crítico de arte, cenógrafo. Participa do movimento dadaísta e de toda a vanguarda européia (de Stijl, Bauhaus e La Section d'Or). Em 1924, publica *L'atmosfera scenica futurista*. Em 1927, ao lado de Maria Ricotti, organiza em Paris o Teatro da Pantomima Futurista. Em 1936 publica seu livro *Scenotecnica*. Sua presença no campo da renovação visual do espetáculo, tanto teatral como cinematográfico, é fundamental.

REINKING, W.

Cenógrafo alemão.

RICCI, Corrado

Filho de um importante cenógrafo do século XIX, autor do livro *La scenografia italiana*, que une a um erudito estudo sobre a história da cenografia uma coletânea de reproduções fotográficas de cenários italianos que vai de 1400 até 1929.

ROSA, Noel

Somente para lembrar, um dos maiores músicos populares brasileiros. Flávio Império fez cenário e figurinos de *O poeta da vila e seus amores*, peça de Plínio Marcos sobre o compositor.

Rouault, Georges (1871-1958)

Pintor francês. Faz aprendizagem num atelier de vidraçaria artística, trabalhando na restauração dos grandes vitrais de Chartres. Moreau será seu mestre. Sua pintura é altamente dramática e ligada ao Novo Testamento. Profundamente cristão, denuncia as injustiças perpetradas contra os pobres. Sua pintura é trágica e retrata tanto o submundo como magistrados e burgueses, e disso tudo surge a figura de um *Cristo arlequim* como imagem redentora.

Sabbatini, Nicola (1574-1654)

Famoso e importantíssimo cenógrafo e cenotécnico de 1600. Autor de um livro chamado *Pratica per fabbricare scene e macchine di teatro.* Homem de genialidade única, previu a solução de todo e qualquer problema técnico que pudesse se apresentar na montagem de espetáculos, incluindo nisso uma intuição técnica sobre o uso da luz, cuja função dramática não lhe passou despercebida.

Santa Rosa, Tomás (1909-1956)

Brasileiro, artista plástico e cenógrafo de rara sensibilidade. Seu principal trabalho no campo do teatro ocupa um espaço importante na história do teatro brasileiro: *Vestido de noiva,* de Nelson Rodrigues, com a direção de Ziembinski, que, de um dia para o outro revolucionou, derrubando-a, a conceituação cenográfica (se assim se pode chamar algo quase inexistente) que dominava os palcos nacionais.

Sant'Elia (1888-1916)

Italiano, arquiteto. Embora não tenha sido cenógrafo nem tenha participado de projetos de arquitetura teatral, todavia não pode ser esquecido; participou ativamente do movimento futurista e sua proposta arquitetônica foi fundamental pela transformação dramática da própria paisagem urbana. Seus projetos arrojados foram tão importantes quanto os revolucionários cenários propostos por seus companheiros de movimento, que renovaram audaciosamente a visualidade do espetáculo, alterando basicamente os conceitos acadêmicos que ainda dominavam os palcos, tanto italianos quanto estrangeiros. Infelizmente morreu com 28 anos.

São Francisco de Assis (1182-1226)

Abandona Assis, sua cidade natal, aos 25 anos, para ir a Gubbio curar leprosos. Quando volta a Assis participa da edificação das igrejas de São Damiano, de San Pietro em Merullo e de Santa Maria degli Angeli. É nesse período que começam seus anos de solidão e de oração, quando mendiga para os pobres e com eles compartilha o pão. Em 1209, na pequena igreja da Porciúncula, *tem uma* revelação: de ermitão passa a apóstolo, reunindo em volta de si um grupo de adeptos, com os quais estabelece uma primeira regra, extraída do Evangelho, que receberá a aprovação do Papa Inocêncio III. Santa Clara se unirá a essa confraria, que pratica simultaneamente a unidade, a força, a misericórdia, a justiça, a ação e a contemplação. O Papa Onório III reconhece e aprova a ordem franciscana. Os últimos anos de sua vida foram dedicados à solidão e à oração. Em 1224 recebeu do Cristo os estigmas nas mãos e nos pés que guardará até a morte. Em 1228 foi canonizado por Gregório IX. Toda a sua obra é um anseio de reconciliação com Deus.

SAVINIO, Alberto (1891-1952)

Andrea Alberto de Chirico, dito Alberto Savinio. Escritor, compositor, pintor e cenógrafo italiano. Estuda música em Atenas, e em Paris conhece Guillaume Appollinaire; escreve música para ballets e lírica. Colabora com seu irmão, Giorgio de Chirico, na elaboração da pintura metafísica, atraindo a atenção de André Breton e Jean Cocteau. Sua linguagem teatral é formada por um vocabulário que manipula estilos e caminhos fantásticos.

SERLIO, Sebastiano (1475-1554)

Italiano, arquiteto, tratadista. Autor, entre outros, de quatro livros sobre arquitetura, sendo o I e o II sobre geometria e perspectiva.

SEVERINI, Gino (1883-1966)

Italiano, pintor, escultor, escritor e teórico. Atua no campo da cenografia, levando para o teatro sua experiência futurista e de artista plástico, onde predomina o sentido do decorativo e da composição.

SHAW, George Bernard (1856-1950)

Escritor e autor dramático irlandês. Polêmico, retrata ironicamente e com um profundo senso de humor a sociedade inglesa com a qual convive e que paga para assistir seu teatro que a critica educadamente. Autor de grande sucesso, várias de suas peças foram transportadas para o cinema ou foram adaptadas com grande êxito para musicais como, por exemplo, *Pigmalião*, com o nome de *My Fair Lady*.

SIGNORELLI, Maria (1908-1992)

Italiana, marionetista e cenógrafa. Em 1934 expõe em Roma a maquete futurista de um teatro *pluricênico*, dotado de um dispositivo para cenários simultâneos, com espaços cinéticos e efeitos de luz colorida, que prevê um novo repertório dramático. A leitura dos textos de Gordon Craig a leva a se dedicar ao teatro de marionetes, criando sua própria companhia chamada L'opera dei burattini. Seu trabalho é reconhecido pela seriedade e pelo senso de modernidade que o informa, conseguindo a colaboração de diretores como Lina Wertmüller e de compositores como Roman Vlad e Enio Morriconne.

SIRONI, Mario (1885-1961)

Italiano, pintor, escultor, decorador, cenógrafo, ilustrador, escritor e crítico. Participa ativamente – sem abandonar sua riquíssima atuação de artista plástico, na qual se sente a presença do expressionismo – como cenógrafo de espetáculos líricos, influenciando com seu trabalho muitos artistas italianos.

SÓFOCLES (entre 496 e 494 a.C.-406 a.C.)

Autor principiante do qual se desconhecem obras importantes. Dizem que nasceu na Grécia, mas sua tentativa de se inscrever na Sbat foi frustrada, pois foi julgado perigoso para a serenidade do regime ditatorial, que mandou procurá-lo no Rio de Janeiro, onde uma grande atriz, Glauce Rocha, hoje infelizmente desaparecida, estava apresentando *Antígona* com a direção de Abujamra.
Deixando de lado as brincadeiras, é evidente sua importância quando se pensa que há quase três milênios de distância sua postura duramente crítica e poética continua viva e contundente. No decorrer de sua carreira escreveu 123 peças, obtendo 24 vezes o primeiro prêmio nos concursos trágicos. Toma parte ativa na vida política de seu país e o sucesso de *Antígona* faz com que seja designado como um dos dez estrategistas do ano. Com quase 90 anos escreveu o *Édipo em Colona*, uma de suas mais belas obras. Pode ser considerado discípulo de Homero.

SONREL, Pierre

Arquiteto francês, autor do *Traité de scénographie* (Paris: Ed. Odette Lieutier). Esse texto também é material de consulta obrigatória pela sua qualidade e pela exatidão das informações.

STANISLAVSKI, Constantin (1863-1938)

Diretor, ator e teórico russo. Seu trabalho realista sobre a obra de Tolstói e Dostoievski torna-o célebre a partir de 1890. Em 1898, juntamente com Vladimir Nemirovitch-Dantchenko, funda o Teatro de Arte de Moscou, centro de pesquisa naturalista. Sua colaboração com Tchecov é fundamental na história do teatro russo. Teórico e pedagogo, escreveu vários livros baseados em sua experiência, definindo um tipo de representação ligado à verdade da vida.

STREHLER, Giorgio (1921-1997)

Italiano de origem alemã, leva para o teatro a racionalidade e a visão romântica de uma cultura cujos parâmetros são identificáveis em sua dupla identidade filosófica. Criador, juntamente com Paolo Grassi, do Piccolo Teatro de Milão. No plano político-cultural orienta seu trabalho em direção a um "teatro de arte para todos". Embora, principalmente depois de sua volta (durante um período abandonou o Piccolo para realizar trabalhos com grupos experimentais como a Cooperativa de Teatro e Azione), pareça-me que seu trabalho e sua postura intelectual o levaram para um teatro que poderíamos chamar de elitista, pois suas qualidades estão ligadas a um conceito de perfeição, de fidelidade histórica e, sem dúvida, a uma dimensão poética indiscutível. Sua busca cultural o orienta para a releitura dos clássicos, a divulgação dos autores que no período fascista tinham sido proibidos pela censura e a pesquisa sobre a tradição realista e popular italiana, realizando espetáculos com textos de Verga, Bertolazzi e, principalmente, Carlo Goldoni. Um dos maiores sucessos do Piccolo foi a montagem de *Arlecchino servitore di due padroni*, interpretado pelo inesquecível e insuperável Marcelo Moretti. Os autores italianos também foram valorizados por seu trabalho, que os apresentou a uma platéia em geral pouco receptiva. Direta ou indiretamente seus mestres foram Jean Vilar, Jacques Copeau, Max Reinhardt e Bertolt Brecht. Seu trabalho influenciou grandes diretores como Ariane Mnouchkine, Patrice Chéreau, Peter Hall, Llouis Pasqual, Roger Planchon, Peter Stein, etc. Dono de uma técnica de palco segura, seus planos de luz acompanham a ação dramática com uma sensibilidade digna da interpretação de um ator. Sua visão do espetáculo está ligada, e dela não sairá, a uma impostação de caráter claramente estético. A beleza do espetáculo, sua criatividade, muitas vezes, sobrepujam sua interpretação (insatisfatória sempre), pois eventualmente participa como ator. Infelizmente, grande mestre como foi, não nos deixou continuadores de sua obra, o que gerou, depois de seu desaparecimento, um período quase insuperável de interregno.

SVOBODA, Joseph (1920)

Cenógrafo tcheco. Svoboda, como Flávio Império, mais do que um cenógrafo é uma personalidade comparável, no plano das competências múltiplas, a Leon Battista Alberti e Bruneleschi. A visão grandiosa que tem do espetáculo o liga inevitavelmente aos grandes Bibienas, mestres em magias cênicas, em milagres e grandiosidades. Se Svoboda tivesse vivido no Século de Ouro (século XVII) teria se identificado no meio de uma comunidade incandescente. O teatro de Svoboda, cuja ambição vai além da própria cenografia, por ele considerar que sua contribuição é de tal forma integrada à direção do espetáculo, constitui-se em verdade numa co-direção tão impositiva que é impossível dissociá-la como um complemento decorativo. Profundo conhecedor de toda a tecnologia contemporânea, desde a ótica até a informática, seu espetáculo *A lanterna mágica* é a máxima expressão de sua competência e sensibilidade, pois une numa única ciranda atores, bailarinos e, principalmente, a magia de uma lanterna que de lanterna guarda somente a lembrança.

A lanterna mágica é um exemplo do que uma alta tecnologia empregada com conhecimento e grandes recursos pode conseguir. Mas se a sua obra se limitasse a isso, nós falaríamos de algo de certa maneira limitado, pois realizou, no decorrer de sua vida, e realizará, espero, nos próximos anos, dezenas de espetáculos nos quais ao alto nível de competência une-se uma profunda sensibilidade, visando traduzir da forma mais sensível o cerne dramático de um texto ou de uma obra musical. É autor da obra *Os segredos do espaço teatral.*

TAIROV, Alexandre (1885-1950)

Russo, diretor e teórico teatral. Rejeita Stanislavski por seu naturalismo e Meyerhold por seu *teatro de estilo* que, com seu formalismo levado a extremas conseqüências, mata o trabalho do ator. E considera-se a serviço do Ator, cuja tarefa é a de alcançar uma "síntese entre a emoção e a forma que a ela é dada por sua imaginação criadora". O diretor não interpreta, mas atua como animador a serviço dos atores, de seus corpos harmoniosos bem treinados para seus virtuosismos mímicos, acrobáticos e coreográficos. Escreveu *História e teoria do teatro "Kammerny" de Moscou*, fundado por ele.

TCHEKHOV, Anton Pavlovitch (1860-1904)

Dramaturgo e escritor russo. Seus textos, que ele mesmo define como "cômicos", tocam a fundo a sociedade russa da qual ele pressente um fim próximo. Suas personagens, utilizadas com uma extrema sabedoria dramatúrgica, constituem-se sempre em fragmentos da história dentro da qual vivem, compondo um mosaico de extrema sensibilidade e premonição.

TIZIANO, Vecellio (1487-1576)

Pintor italiano. Ainda jovem colabora com Giorgione num afresco em Veneza. Pintor de extraordinário vigor tanto no que diz respeito à composição quanto ao emprego das cores. Inicialmente aluno de Giovanni Bellini, a influência de Giorgione foi tão grande que "ao observar o estilo de Giorgione, Tiziano [...] o imitou tão bem que em pouco tempo suas obras eram confundidas com as dele. Michelangelo elogiou sua maneira vigorosa de pintar, mas achou sua obra deficiente no desenho".[2] Foi pintor de potentados, nobres e eclesiásticos. Sua grande sensibilidade pictórica o coloca na história como um antecessor de futuras revoluções estéticas.

TOFANO, Sergio (1886-1973)

Italiano, autor, ator, diretor, cenógrafo e cartunista. Uma das figuras mais importantes do teatro italiano, pois, independentemente de sua simplicidade de comportamento, foi um dos homens que mais contribuiu em todos os setores do teatro (dramaturgia, cenografia, direção, crítica, etc.) para a evolução do espetáculo. Homem de longa experiência, suas interpretações permanecem no tempo como um exemplo de sobriedade e sensibilidade. Criador de uma brilhante história em quadrinhos, transforma sua personagem principal, Bonaventura, em figura dramática de sofisticado desenho. É autor da obra *Il teatro all'antica italiana*, que retrata e registra toda uma postura relacionada ao espetáculo e que consegue ser uma aula positiva até hoje.

---

[2] Giorgio Vasari, *Le vite dei più celebri pittori, scultori e architetti*, vol. II (La Spezia: Fratelli Melita Editori, 1991), p. 32.

VARGAS, Maria Teresa (1929)

Uma das presenças mais marcantes do teatro brasileiro. Pesquisadora, mantém viva a memória dos atores, dos acontecimentos; enfim, de todos os que atuam na arte do espetáculo e da dramaturgia, com uma seriedade, uma serenidade e uma competência dignas do maior respeito.

VASARI, Giorgio (1511-1574)

Pintor, arquiteto e escritor italiano. Pintor menor, se comparado a seus contemporâneos, deve sua fama à obra *Le vite dei piú celebri pittori, scultori e architetti*, obra de consulta obrigatória para a compreensão da arte italiana.

VERONESI, L. (1908-?)

Pintor, designer e cenógrafo italiano. Autodidata, freqüenta o meio da pintura abstrata e encontra-se com Fernand Léger. Quando volta para a Itália em 1934, se une aos componentes da revista *Campo Grafico*, iniciando pesquisas nesse setor. Isso o leva a contatar um grupo de refugiados da Bauhaus nos Estados Unidos. Durante a guerra, se une aos grupos da Resistência. Em 1949, alia-se ao Movimento de Arte Concreta. Durante toda sua vida realizará também pesquisas sobre foto-pintura e sua solarização. Seus cenários para teatro evidenciam um estilo extremamente depurado, compondo com elementos geométricos e cromáticos uma cena ritmada com a mesma forma de suas composições pictóricas.

VITRÚVIO, Marcus Pollio (viveu nos tempos de Augusto – séc. I a.C.)

Arquiteto romano, ensina em Roma. No campo da técnica inventa máquinas de guerra, constrói aquedutos e muitos monumentos. Suas obras não sobreviveram, mas dele nos chegou o tratado *Os dez livros de arquitetura*, fundamental para quem se interessa pelo tema.

WAKEWITCH, George

Cenógrafo italiano de vasta atividade internacional. Sua proposta é a de uma cenografia decorativo-dramática revelada, entre outras obras, na ópera *O cônsul*, de Giancarlo Menotti. Excelente desenhista, a tecnologia do teatro faz parte de sua agenda profissional.

WILLIAMS, Tennessee (1914-1983)

Escritor e autor teatral americano. Sua dramaturgia fundamenta-se na sociedade sulista americana e sua deterioração sistemática. Suas personagens refletem um mundo para o qual não há salvação. Assim como a floresta e os pântanos estão presentes, ameaçadores, o mundo que retrata não consegue se subtrair nem se redimir de sua autodestruição. Todavia, a posição do autor não é desprovida de piedade, pois as personagens que apresenta, pela carga humana com a qual são desenhadas, não nos permitem julgá-las negativamente.

ZEFFIRELLI, Franco (1924)

Cenógrafo e diretor italiano. Trabalhou durante algum tempo ao lado de Luchino Visconti como cenógrafo e figurinista. Atuou no campo da ópera lírica para desembarcar de forma quase definitiva no cinema. Algumas de suas obras alcançaram sucesso internacional.

ZEUS

O deus dos deuses na mitologia grega. Inicialmente foi o deus dos fenômenos atmosféricos. Quem dá a ele uma personalidade mais definida são Homero e Hesíodo. Filho de Cronos e de Rhea, Zeus foi salvo da gulodice infanticida de seu pai. Conquistador inveterado, se casará com várias deusas e terá inúmeras aventuras com mortais que irão parir semideuses. Zeus era considerado o apaziguador, o ordenador, o sábio, o justo. Atua tanto nos céus como nas sociedades terrestres. Será considerado "pai dos deuses" e "pai dos homens". A águia, o raio e a vitória são os atributos a ele dados.

ZOLA, Émile (1840-1902)

Escritor naturalista, depois de abandonar o romantismo. Considera-se aluno de Balzac, Stendhal e Flaubert; passa por uma série de experiências que não lhe dão o sucesso que esperava. O romance que o faz deslanchar é *L'assommoir*, protótipo, obra-prima do *Roman Noir*. O êxito desse livro supera *Os miseráveis*, de Victor Hugo. Em seguida, publica uma série de romances onde a multidão operária é a personagem principal, notadamente *Germinal*. A violência realista, com a qual retrata as verdades que constata através de uma observação aguda, consegue muitas vezes suscitar a reação de gregos e troianos. Várias de suas obras foram adaptadas para o teatro: *Thérèse Raquin, Nana, Le ventre de Paris, La bête humaine, L'assommoir* e *Germinal*. Sua consciência o levará a defender, de forma violenta e definitiva, uma personagem que ficou na história, marcada pela injustiça: o capitão Henry Dreyfuss. Seu violento ataque, *J'accuse*, movimentará a opinião pública e finalmente levará à liberdade o militar acusado de traição.

ZUFFI, Piero (1919)

Pintor, cenógrafo e figurinista italiano. Depois de uma atividade pictórica, trabalha no Piccolo Teatro ao lado de Strehler, projetando cenários e figurinos para duas obras de Shakespeare. Em 1954, projeta o cenário para *Alceste* de Gluck. Colabora com Luchino Visconti, Herbert Graf, Margherita Vallman, Herbert von Karajan. Sua conceituação cenográfica se aproxima cada vez mais da estrutura fixa que pode se transformar, com efeitos rápidos e essenciais, incluindo a eliminação do pano de boca, de acordo com as exigências da direção.

BIBLIOGRAFIA*

ALLODI, Ivo. *I teatri di Parma "dal Farnese al Regio"*. Milão: Nuove Edizioni, 1969.

ALOI, Roberto. *Architetture per lo spettacolo*. Milão: Ulrico Hoepli Editore, 1958.

*AMARAL, Glaucia & KATZ, Renina. *Flávio Império em cena*. São Paulo: SESC, 1997.

ARBAN, Dominique. *Dostoievski par lui-même*. Collection "Écrivains de Toujours". Paris: Éditions du Seuil, 1954.

*ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double*. Paris: Éditions Gallimard.

*ASLAN, Odette. *L'art du théâtre*. Paris: Éditions Seghers, 1963.

AUGÉ, Paul (dir.). *Larousse du XXe Siècle*. Paris: Librairie Larousse, 1932.

*BABLET, Denis. *Les révolutions scéniques du XXème siècle*. Paris: Société Internationale D'Art XXème Siècle, 1975.

________ & BABLET, Marie-Louise. *Adolph Appia 1862-1928 – Actor-Espacio-Luz*. Zurique: Fundación Suiza de Cultura Pro-Helvetia, 1984.

________ & JACQUOT, Jean. *Le lieu théâtrale dans la société moderne*. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1969.

BACCHELLI, Ricardo & LONGHI, Roberto. *Teatro e imagini del Settecento italiano*. Turim: Edizioni Radio Italiana, 1954.

BEAUMONT, Cyril W. *Ballet Design. Past & Present*. Londres: Studio Ltd., 1946.

BENTLEY, Nicolas. *The Victorian Scene 1837-1901*. Felthan–Middlesex: The Hamlyn House, 1971.

BERNARDI, Marciano (org.); BRAGAGLIA, A. G.; DELLA CORTE, A.; MAYOR, A. Hyatt; VIALE, Mercedes. *Tempi e aspetti della scenografia*. Turim: Edizioni Radio Italiana, 1954.

BLATTLER, Ugo (org.). *Adolph Appia. Catálogo da exposição*. Roma: Centro di Ricerca Teatrali, 1951.

BOLL, André. *Du décor du théâtre*. Paris: Étienne Chiron, 1926.

---

* Títulos indispensáveis para leitura.

Bragaglia, Anton Giulio. *Il teatro della rivoluzione*. Roma: Edizioni Tiber, 1929.

_______. *Pulcinella*. Roma: Guerardo Casini Editore, 1953.

'Brook, Peter. *O ponto de mudança (40 anos de experiências teatrais 1946-1987)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

Campos, Geir. *Glossário de termos técnicos do espetáculo*. Rio de Janeiro: Ediouro.

Chiesa, Cino. *Prospettiva – Elementi razionali per l'uso pratico*. Milão: Editore Ulrico Hoepli, 1951.

Cogniat, Raymond. *Les décorateurs de théâtre*. Paris: Librairie Théâtrale, 1955.

Couty, Daniel & Rey, Alain (dir.). *Le théâtre*. Bordas, 1984

'Craig, Edward Gordon. *De l'art du théâtre*. Paris: Éditions Lieutier/Librairie Théâtrale, 1916.

'Crispolti, Enrico & Sborgi, Franco (orgs.). *Futurismo, i grandi temi (1909-1944)*.'Milão: Fondazione Antonio Mazzota, 1998.

D'Amico, Silvio. *Epoche del teatro italiano*. Florença: G. C. Sansoni Editore, 1954.

•_______. *Storia del teatro drammatico*, 4 vols. Milão: Garzanti Editore, 1950.

Della Casa, Nino. *Teatro – Rivista d'Arte – F. T. Marinetti*. Milão: Casa Editoriale Vecchi, 1927.

Dhomme, Sylvain. *La mise en scène contemporaine, d'André Antoine a Bertolt Brecht. L'activité contemporaine*. France: Fernand Nathan, 1959.

Dubech, Lucien. *Histoire générale illustrée du théâtre* (Tomos I e II). Paris: Librairie de France, 1931.

Dumur, Guy. *Histoire des spectacles (Encyclopédie de la Pléiade – vol.19)*. Paris: Éditions Gallimard, 1965.

Esslin, Martin. *Artaud*. São Paulo: Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1978.

Ferrara, José Armando & Serroni, José Carlos. *Cenografia e indumentária no TBC (16 anos de história / 1948-1964)*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1980.

Frette, Guido. *Scenografia teatrale*. Milão: G. G. Gorlich Editore, 1954.

Frioux, Claude. *Maiakovski par lui-même*. Collection "Écrivains de Toujours". Paris: Éditions du Seuil, 1954.

'Garcia, Silvana. *As trombetas de Jericó (Teatro das Vanguardas Históricas)*. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 1997.

Gervais, A. C. *Propos sur la mise en scène*. Paris: Les Éditions Françaises Nouvelles, 1943.

Gilman, Sander L. & Von Eckardt, Wolf. *Bertolt Brecht's Berlin*. Nova York: Doubleday/Anchor Press, 1975.

Glasstone, Victor. *Victorian & Edwardian Theatres*. Londres: Thames and Hudson, 1975.

Goodwin, John. *British Theatre Design (The Modern Age)*. Londres: Weidenfeld & Nicolson, 1995.

Gottfried, Martim. *Broadway Musicals*. Holanda: Harry N. Abrams, B.V., 1979.

Gourfinkel, Nina. *Gorki par lui-même*. Collection "Écrivains de Toujours". Paris: Éditions du Seuil, 1954.

Gregori, Maria Grazia (org.). *Il Piccolo Teatro di Milano (Cinquant'anni di cultura e spetacolo)*. Milão: Leonardo Arte, 1997.

'Grotowski, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

Guerrieri, Gerardo & Povoledo, Elena (orgs.). *Il secolo dell'invenzione teatrale*. Roma/Veneza: Centro di Ricerche Teatrali & Centro Internazionale delle Arti e del Costume, 1951.

Hainaux, René (dir.). *Stage Design (Throughout the World Since 1950)*. Nova York: International Theatre Institute Publications. Theatre Art Books, 1964.

________. *Spectacles dans le monde (70-75)*. Bruxelas: Éditions Meddens, 1975.

'Hale, John R. *Dicionário do Renascimento italiano*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

Hilleström, Gustaf. *Le théâtre de Drottningholm*. Estocolmo: Föreningen Drottningholmsteaterns Vänner, 1960.

Kochno, Boris. *Le ballet*. Art du Monde. Paris: Hachette, 1954.

Kouril, Miroslav. *Josef Svoboda*. Praga: Národního Divadla, Vydalo Národní, 1961.

Larson, Orville K. *Scene Design in the American Theatre (from 1915 to 1960)*. Londres: The University of Arkansas Press – Fayeteville, 1989.

Leeper, Janet. *Edward Gordon Craig. Design for the Theatre*. Londres: Penguin Books, 1948.

Liebermann, Rolf. *En passant par Paris*. Paris: Gallimard, 1980.

'Lista, Giovanni. *La scène moderne* (Encyclopédie Mondiale das Arts du Spectacle dans la Seconde Moitié du XXème Siècle). Paris/Arles: Éditions Carré/Actes Sud, 1997.

Lo Gatto, Ettore. *Storia della Russia*. Florença: S. C. Sansoni Editore, 1946.

MacGowan, Kenneth & Melnitz, William. *The Living Stage*. Nova Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1955.

Magagnato, Licisco. *Teatri italiani del Cinquecento*. Veneza: Neri Pozza Editore, 1954.

Mariani, Valerio. *I Bibiena – Scenografi*. Florença: Maggio Musicale Fiorentino, 1940.

'Mello, Bruno. *Tratato di scenotecnica*. Milão: Gorlich Editore, 1962.

Millerson, Gerald. *Manuale di scenografia e scenotecnica per la TV*. Roma: Gremese Editore, 1993.

'Moussinac, Leon. *Le théâtre – Des origins a nos jours*. Paris: Le Livre Contemporain, Amiot-Dumont, 1957.

________. *Traité de la mise en scène*. Paris: Éditions Charles Massin & Cie./Librairie Centrale des Béaux-Arts, 1948.

Nansouty, Max de. *Les trucs du théâtre, du cirque et de la foire*. Paris: Librarie Armand Colin, 1909.

Paris, Jean. *Shakespeare par lui-même*. Collection "Écrivains de Toujours". Paris: Éditions du Seuil, 1954.

Pauly, Danièle. *La rénovation scénique en France – Théâtre Années 20*. Réalisation: Institut Français D'Architecture. Paris: Norma Éditions, 1995.

'Peixoto, Fernando. *Brecht, vida e obra*. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor/Paz e Terra, 1974.

Perche, Louis. *Jarry (Classiques du XXe Siècle)*. Paris: Éditions Universitaires, 1965.

Pirchan, E. *Scenografia teatrale*. Milão: Antonio Vallardi Editore, 1956.

Pitoëff, George. *Notre théâtre* (textes et documents reunis par Jean de Rigault*). Paris:* Messages, 1949.

'Polieri, Jacques. *Scenografie nouvelle*. Boulogne Seine: Éditions Aujourd'hui, 1963.

Pozzi, Emilio. *Paolo Grassi, quarant'anni di palcoscenico*. Milão: U. Mursia Editore, 1997.

Prampolini, Enrico. *Lineamenti di scenografia italiana (dal Rinascimento ad oggi)*. Roma: Carlos Bestetti/ Edizioni D'Arte, 1950.

________. *Scenotecnica (Quaderni della Triennale)*. Milão: Ulrico Hoepli Editore, 1940.

Ptacková, Vera. *A Mirror of World Theatre*. Praga: Theatre Institute, 1995.

Quéant, Olivier (dir.). *Théâtre de France – IV*. Paris: Les Publications de France, 1954.

Ramelli, A. Cassi. *Edifici per gli spettacoli*. Milão: Antonio Vallardi Editore, 1948.

Remise, Jac; Remise, Pascale; Van de Walle, Regis. *Magie lumineuse (du théâtre d'ombres à la lanterne magique)*. Balland Ed., 1979.

Ricci, Corrado. *La scenografia italiana*. Milão: Fratelli Treves Editori, 1930.

Sabbatini, Nicola. *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre*. Tradução e introdução de Louis Jouvet. Neuchâtel: Éditions Ides et Calendes, 1942.

Sheringham, George; Craig, Edward Gordon e outros. *Design in the Theatre*. Londres: Geoffrey Holme Studio Limited, 1927.

Simon, Alfred. *Molière par lui-même*. Collection "Écrivains de Toujours". Paris: Éditions du Seuil, 1954.

*Solmi, Edmondo. *Scritti Vinciani*. Florença: Editrice La Voce, 1924.

*Sonrel, Pierre. *Traité de scénographie*. Paris: Odette Lieutier, 1943.

Strehler, Giorgio. *Per un teatro umano*. Milão: Feltrinelli Editore, 1974.

*Svoboda, Josef. *I segreti dello spazio teatrale*. Milão: Ed. Ubulibri, 1997.

Tairov, Alexis. *Storia e teoria del "Kammerny" di Mosca*. Roma: Edizioni Teatro Dell'Universitá, 1942.

Tofano, Sergio. *Il teatro all'antica italiana*. Roma: Bulzoni Editore, 1985.

Van Tieghen, Phillippe. *Beaumarchais par lui-même*. Collection "Écrivains de Toujours". Paris: Éditions du Seuil, 1954.

Vasari, Giorgio. *Le vite dei piú celebri pittori, scultori e architetti*, 2 vols. La Spezia: Fratelli Melita Editori, 1991.

*Vv. Aa. *Dictionnaire biographique des auteurs*. Paris: Ed. Bompiani, 1956.

Vv. Aa. *"Sorgete! Ombre Serene!" (L'aspetto visivo dello spettacolo verdiano)*. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani,1996.

Vv. Aa. *A cenografia tchecoslovaca* (exposição preparada pelo Instituto de Teatro de Praga). São Paulo: Catálogo da II Bienal do Teatro no Museu de Arte Moderna, 1959.

Vv. Aa. *Dalle rovine del 1943 – La Scala rinasce con Antonio Ghiringhelli*. Milão: Museo Teatrale Alla Scala, 1993.

Vv. Aa. *Dictionnaire du ballet moderne*. Paris: Fernand Hazan, 1957.

Vv. Aa. *História geral da Arte*. Espanha: Coleção Ediciones del Prado, 1985.

*Vv. Aa. *Kantor, homme de théâtre*. Catálogo da exposição apresentada de dez. 95 a jan. 96. Bruxelas: Maison du Spectacle, 1995.

Vv. Aa. *La Scala*. Milão: Nuove Edizioni, 1966.

Vv. Aa. *Le théâtre dans le monde (Thèmes contemporains)*. Paris: Institut International du Théâtre (co-edição da Unesco), Olivier Perrin, 1954.

Vv. Aa. *Le théâtre*, n. 109 a 120, jul./dez. 1903.

Vv. Aa. *Les auteurs français*. Dictionnaire Illustré – Collection Seghers. Paris: Éditions Seghers, 1961.

Vv. Aa. *Les musiciens français*. Dictionnaire Illustré – Collection Seghers. Paris: Éditions Seghers, 1961.

Vv. Aa. *Les peintres français*. Dictionnaire Illustré – Collection Seghers. Paris: Éditions Seghers, 1961.

Vv. Aa. *Les spectacles a travers les ages*. Paris: Éditions du Cygne, 1932.

Vv. Aa. *Lo spazio, il luogo, l'ambito (scenografia del Teatro La Scala – 1947-1983)*. Milão: Silvana Editoriale, Cinsello Balsamo, 1983.

Vv. Aa. *Manuale dell'architetto*. Roma: Consiglio Nazionale Delle Ricerche, 1953.

Vv. Aa. *Paris – Moscou – 1900/1930*. Paris: Ministère de la Culture de l'URSS/Centre Georges Pompidou, 1979.

Vv. Aa. *San Miniato. La festa del teatro*. San Miniato: Istituto del Drama Populare, 1971.

Vv. Aa. *Teatro Comunale di Firenze. Visualità del Maggio (1933-1979). Teatro Comunale di Firenze, Maggio Musicale Fiorentino, Comitato Manifestazioni Espositive Firenze Prato*. Florença: De Luca Editore, 1979.

Walne, Graham. *Effects for the Theatre*. Londres: A&C Black (Publishers), 1995.

Zahn, Leopold. *Das Kunstwerk*. Baden-Baden: Woldemar Klein Verlag, 1953.

Znamenacek, Wolfgang. *Kulissen*. Augsburg: Sternoffizin Verlag die Brige, 1953.

ÍNDICE DE IMAGENS

p. 20, 44, 54 e 56 – Silvio D'Amico, *Storia del Teatro Drammatico*, vol. I (Milão: Garzanti Editore, 1950).

p. 28 – em *Joseph Svoboda* (Praga: Národního Divadla, 1961).

p. 29 no alto, e 84 – Joseph Svoboda, *I segreti dello spazio teatrale* (Milão: Ubulibri, 1997).

p. 29 embaixo, e 79 no alto – Pierluigi Petrobelli e outros, *"Sorgete! Ombre serene!" L'aspetto visivo dello spettacolo verdiano*. Catálogo (Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1966).

p. 30 e 31 – Danièle Pauly, *La Rénovation Scénique en France (Théâtre Années 20)* (Paris: Norma Éditions, 1995).

p. 35 – *Arte no Brasil*, vol. I (São Paulo: Abril, 1979).

p. 36 à esquerda, 37, 98, 99, 100, 101 e 127 – *História Geral da Arte, Pintura I e II* (Madri: Ediciones del Prado, 1996).

p. 36 à direita – Akira Kurosawa, *Relato autobiográfico* (São Paulo: Estação Liberdade, 1993).

p. 49 no alto e à esquerda, 51 e 106 – Roberto Aloi, *Architeture per lo Spettacolo* (Milão: Ulrico Hoepli Editore, 1958).

p. 49 embaixo e à esquerda – Kenneth MacGowan & William Melnitz, *The Living Stage (A History of the World Theater)* (Englewood Cliffs, Nova Jersey: Prentice-Hall Inc., 1965).

p. 50, 104 e 113 – Corrado Ricci, *La Scenografia Italiana* (Milão: Fratelli Treves Editori, 1930).

p. 55 e 71 – Lucien Dubech, *Histoire Générale Illustrée du Théâtre, Tome II* (Paris: Librarie de France, 1931).

p. 58, 70 e 87 à direita – Ivo Allodi (org.), *I Teatri di Parma: "dal Farnese al Regio"* (Milão: Nuove Edizioni, 1969).

p. 64, 87 à esquerda, e 96 – Pierre Sonrel, *Traité de Scénographie* (Paris: Odette Lieutier, 1943).

p. 67 e 68 – Licisco Magagnato, *Teatri italiani del Cinquecento* (Veneza: Neri Pozza Editore, 1954).

p. 75 – Enrico Prampolini, *Lineamenti di Scenografia Italiana (dal Rinascimento ad oggi)* (Roma: Edizioni d'Arte, 1950-1951).

p. 78, 79 embaixo, 80, 81, 82 e 83 – Denis Bablet, *Les Révolutions Scéniques du XXe Siècle* (Paris: Société Internationale d'Art, 1975).

p. 80 à esquerda – Janet Leeper, *Edward Gordon Craig (Designs for the Theatre)* (Harmondsworth: Penguin Books, 1948).

p. 89 – Gerardo Guerrieri & Elena Povoledo (ed.), *Il secolo dell'Invenzione Teatrale, Mostra de Scenografie e Costumi del Seicento Italiano* (Roma/Veneza: Centro di Ricerche Teatrali & Centro Internazionale delle Arti e del Costume, 1951).

p. 90 – Jacques Polieri, *Scénographie Nouvelle* (Boulogne-Seine: Édition Aujourd'hui, 1963).

p. 92 – Nicola Sabbatini, *Pratique pour fabriquer scènes et machines de Théâtre* (Neuchâtel: Éditions Ides et Calendes, 1942).

p. 94 – Jac Remise e outros, *Magie Lumineuse (du théâtre d'ombres à la lanterne magique)* (Balland Ed., 1979).

p. 97 – *Rembrandt* – Coleção Gênios da Pintura (fasc. 3) (São Paulo: Abril Cultural, 1967).

p. 103 à esquerda – Reprodução em fac-símile (Milão: Ulrico Hoepli Editore, 1945).

p. 111 – Cyril W. Beaumont, *Ballet Design, past & present* (Londres: The Studio, 1946).

p. 114 – Mauro Marcelo Alves, *A arte da França. A viticultura no Brasil* (São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1995).

p. 132 – Valerio Mariani (ed.), *I Bibiena – scenografi* (Florença: Maggio Musicale Fiorentino, 1940).

p. 133, 136, 137 no alto, 140, 141, 142, 143 e 148 – do autor.

p. 135 à esquerda, e 139 – Bibiena.

p. 135 à direita – Angelo Michele Colonna.

p. 137 embaixo – autor desconhecido.

p. 138 – do autor, sobre desenho de Bibiena.

p. 189, 190, 191 e 192 – Flávio Império, *Flávio Império em cena* – Catálogo (São Paulo: SESC, 1997).